



TESTIMONIO H

Una pasión, una vida, un legado

—
Ángel Elizondo

HOMENAJE

 **EDITORIAL
INTeatro**

TESTIMONIO H

Una pasión, una vida,
un legado

Ángel Elizondo

Ignacio González
(Compilación, edición y notas)

HOMENAJE

 EDITORIAL

Elizondo, Ángel

Testimonio H. : una pasión, una vida, un legado / Ángel Elizondo ; compilado por Ignacio González. - 1a ed compendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2021.

422 p. ; 22 x 15 cm. - (Homenaje al teatro argentino)

ISBN 978-987-3811-64-7

1. Teatro. 2. Mimos. I. Gonzalez, Ignacio, comp. II. Título.

CDD 792.3

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Retrato de Ángel Elizondo, por Sebastián Elizondo (2018)

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Patricia García

Oscar Rekovski

Roberto Toledo

Carlos Pacheco

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Sofía Bontá (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

978-987-3811-64-7

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, octubre de 2021

Primera edición: 2.500 ejemplares

A mi mujer María Julia Harriet, motor importante de lo mejor de este libro. A mis hijos Sebastián Elizondo Larguía y Julia Elizondo Harriet. Por lo que me enseñaron en el primer momento de mi vida a mis padres y, sobre todo, a mis abuelas: la paterna, Silveria Gutiérrez Betancourt de Elizondo, y la materna, Antonia Smith Mullton de Quiroga.

En una calle de París

Ángel Elizondo: – Ça va, Alejandra? Il fait froid?

Alejandra Pizarnik (con frío): – Oui, il fait Freud.

*¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!*

(César Vallejo, *Poemas humanos*)

PRÓLOGO(S)

PRÓLOGO(S)

Por Jorge Dubatti y Víctor Hernando

El maestro Ángel Elizondo e Ignacio González, joven investigador egresado de la Carrera de Artes de la UBA y becario doctoral del CONICET, nos entregan un libro indispensable, de lectura insoslayable, que permite calibrar la relevancia multiplicadora de Ángel Elizondo y aportan así una pieza clave al mapa de los estudios teatrales de la Argentina y Latinoamérica. Una pieza tan importante que reorganiza el todo. Un libro necesario que, sin duda, no dormirá en los anaqueles y pasará permanentemente de mano en mano.

Maestro con todas las letras, en la dimensión más plena del término, Elizondo es el creador de espectáculos fundamentales en la historia de la escena argentina; el constructor de una poética única que sincretiza legados internacionales y raíces populares latinoamericanas; el docente de enorme productividad en la formación de los artistas que llevan adelante la renovación de postdictadura; el irradiador de subjetividad, pasión existencial por el acontecimiento teatral, gestor incansable; en términos de Michel Foucault (*¿Qué es un autor?*), un instaurador de discursividad en las artes del espectáculo de la Argentina.

La concepción teatral de Elizondo está entrelazada en los fenómenos escénicos más diversos, presente en la creación de Alberto Sava, Omar Viola, Gabriel Chamé Buendía, Verónica Llinás, Pablo Bontá, Víctor Hernando, Olkar Ramírez, Chacovachi, Daniel Veronese, Nuria Schneller, Franco Rovetta, Lucas Maíz y muchísimos teatristas más. Quienes estamos en diálogo con los artistas argentinos siguiendo el pulso de la actividad escénica, hemos comprobado que el nombre de Elizondo aparece y vuelve a aparecer en sinfín de entrevistas.

No se pueden comprender los últimos cincuenta años de las artes escénicas nacionales sin Elizondo. Pero, además, indagar la trayectoria, la producción y el pensamiento de Elizondo revela secretos del trabajo y la forma de estar en el mundo de los grandes artistas latinoamericanos. El libro sigue los recorridos, descubrimientos e invenciones de Elizondo a través de su vida, de la Salta natal y la llegada a Buenos Aires, al período europeo y el contacto con otros grandes maestros, atraviesa la persecución de la dictadura y la resistencia artístico-política, la creación de su escuela, la reflexión del artista-investigador (como en los capítulos sobre el libro inédito y los apuntes sobre el mimo).

Filósofo de la praxis, Elizondo, sustenta su pensamiento en la dinámica de los acontecimientos escénicos. Elizondo traza una compleja cartografía en la que confluyen los territorios de la América profunda (retomando a Rodolfo Kusch) y la transformación de las grandes modernizaciones internacionales del siglo XX.

Este libro es también una reivindicación de la trascendencia del mimo (el teatro físico, el teatro de la escena muda, el teatro gestual, como quiera llamarárselo) en la historia de las expresiones espectaculares argentinas.

En suma, un aporte primordial al mejor conocimiento de la historia y la vitalidad del teatro argentino y latinoamericano, publicación entre las más útiles del Instituto Nacional de Teatro, que lectoras y lectores harán suya y multiplicarán en nuevas productividades.

Jorge A. Dubatti

Director del Instituto de Artes del Espectáculo
“Dr. Raúl H. Castagnino”, Universidad de Buenos Aires
Diciembre de 2020

Este es el libro de un hombre de acción y, según Decroux, de un hombre *ponctuel, attentif et doué*. La prueba contundente de ello es que recién ve la luz cuando su autor está cumpliendo 87 años de edad. Solo ahora, cuando su dinamo-ritmo biológico se ha calmado un poco, ha podido sentarse a escribir.

Qué bofetada a la inconsciencia de un joven que publicaba el suyo en 1996 y que pretendió, y consiguió, que su maestro escribiera el prólogo. Ahora, en 2020, las cosas se ponen en su lugar cuando Ángel me pide que escriba unas palabras para el suyo. Este pedido es una muestra indiscutible de su constante espíritu de juego, que en este caso se manifiesta en una especie de “ojo por ojo” que asumo con el orgullo de su confianza y, especialmente, de su amistad.

Hablar de Ángel Elizondo es hablar de una de las figuras fundamentales del arte del Mimo en Argentina.

En 1954, un encuentro con el pintor Torres Agüero, en Cafayate, impulsa a Elizondo a viajar a Buenos Aires con el fin de estudiar teatro. Luego de un brevísimos tiempo en Nuevo Teatro, pasa al Teatro de la Luna que dirigían José M. Gutiérrez y Roberto Durán, donde conoce a Alfredo Sergio, quien en los ratos libres improvisa pantomimas para entretenir a sus compañeros de elenco.

Con él, Elizondo toma conciencia del poder expresivo del cuerpo humano.

En 1957, Marcel Marceau se presenta en Argentina y es entonces cuando un confuso pero importante proceso interior toma forma y decide entregarse totalmente al Mimo. Consigue hablar con Marceau, quien ante su entusiasmo le ofrece estudiar con él.

Los primeros días de diciembre de 1957 Elizondo llegaba a París. En las salas europeas se había estrenado por esos días la última película de Chaplin *Un rey en Nueva York*, también por entonces se realizaba en Moscú el Primer Festival de Pantomima, con la estelar presencia de Marceau, lo que provocó el desencuentro de Elizondo y el maestro.

Elizondo, que nunca llegaría a tomar clases con Marceau, se lanza a la búsqueda de alguna otra escuela de Mimo y es así que toma contacto con Étienne Marcel Decroux, para su sorpresa, maestro de Marceau.

Debido a que en esos años Decroux viajaba bastante seguido para dar clases y seminarios en el exterior, algunos han puesto en duda que Elizondo haya tomado clases con él, aunque la realidad es otra.

A fines de diciembre o principios de enero de 1958, Elizondo golpea a la puerta del estudio de Decroux. Un joven lo atiende amablemente y le dice que su padre está de viaje pero que puede iniciar las clases con su asistente, Janine Grillon, hasta que vuelva en un par de meses. Decroux regresa en mayo del 58 y se queda en París hasta principios del 59, tiempo en el que Elizondo asiste a sus clases. Cuando en enero de 1959 Decroux vuelve a Estados Unidos para dar clases en The Actors' Studio, no deja ningún reemplazo lo que provoca que la escuela se desbande. Algunos de sus estudiantes se reúnen bajo la tutela de Maximilien que crea una compañía de Mimo, en la que Elizondo actuará hasta 1961, cuando Maximilien la disuelve para fundar su propia escuela.

Posteriormente, Elizondo estudia una temporada en la Escuela de Jacques Lecoq y, paralelamente, crea sus Ballets Populaires d'Amérique Latine con el que se presenta en París y diversas ciudades de Europa.

Luego de su experiencia francesa, al cabo de siete años de ausencia, vuelve a Buenos Aires donde funda en 1964 su Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, la primera del país. Más tarde lo cambiará por Escuela Argentina de Mimo Expresión y Comunicación Corporal, nombre con el que hace una declaración de principios, porque reafirma su idea de la expresión a través del cuerpo como fuente de comunicación.

En 1969 impulsa la creación de la Asociación Argentina de Mimo, intento que recién se verá concretado el 8 de septiembre de 1973, luego del ahora

histórico Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo creado por Alberto Sava, uno de sus discípulos.

Los textos incluidos en este libro no son todos nuevos –Ángel ha escrito desde siempre– no olvidemos que su primera vocación fue la de poeta. Además, según él mismo lo cuenta, en sus clases con Decroux y con Lecoq anotaba todo lo que, pensaba, podía servirle como material para la escuela de Mimo que quería fundar al volver al país.

Si en la vida no hay juego nos cuesta encontrarle sentido. Y aunque sabemos de sobra que no tiene sentido, no por eso dejamos de jugar.

Los cachorros de todos los animales juegan, se muerden sin morderse, luchan y se revuelcan, como los infantes humanos... por qué será que a los adultos nos cuesta tanto. Por el juego a la libertad, que es como decir que el juego nos hace libres. Será por eso que *Liberación y juego* es una materia central en el programa pedagógico de la Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal de Ángel Elizondo. Y creo que este texto que hoy ve la luz, en parte autobiográfico, ha sido un juego liberador para él.

Quien se acerque a este libro esperando un manual del Mimo moderno se verá defraudado. Sin embargo, lo que sí van a encontrar es el espíritu con el que Ángel aborda cada una de sus clases y, sobre todo, la profunda originalidad de sus búsquedas y reflexiones.

Aun en su increíble pregunta sobre si las mujeres pueden o no ser mimos, nos está desafiando a discutir con él, algo que le gusta y necesita como el mismo aire que respira.

Otra prueba de su inmensa capacidad de escritura, y de conceptualización de su labor pedagógica, está en las diez carpetas de cada una de las materias de la Escuela. Un material extraordinario que viene elaborando y revisando desde que fundó su Escuela, y que me ha pedido que lo ayude a procesar para poder editar lo próximamente.

Y a propósito de colaboración, no puedo dejar de mencionar el extraordinario trabajo de Ignacio González, un joven investigador que ha sabido interpretar como nadie la dinámica que Elizondo quería darle a los textos que conforman este libro heterodoxo.

Ángel es un hombre reservado, no muy proclive a comunicar sus sentimientos, por eso es para valorar la manera en que ha podido reconocer y agradecer a muchas personas que han sido muy importantes en su vida personal y artística. En particular, es muy significativa para mí la mención de Georgina Martignoni, y no solo por lo que hizo por la construcción y funcionamiento

de la Escuela y la Compañía en tiempos normales, sino por lo que hizo personalmente por Ángel y su esposa, como amiga amorosa y solidaria en momentos muy difíciles cuando la dictadura se lleva presa a María Julia y él debe ocultarse por varios meses.

Se dice que el juego es simulacro, y el teatro en tanto simulacro es puro juego. Pero en Ángel Elizondo no hay simulación en el juego, con él roza las verdades más profundas y, cosa maravillosa, ha sabido desanudarlas en sus diferentes compañías a lo largo de estos 50 años de trayectoria, y de espectáculos que han sido posibles gracias a esa liberación creativa que supo desplegar y de la que dan su testimonio, al final del libro, varios de sus integrantes de diferentes épocas.

A propósito de la Compañía, es muy interesante la división en etapas con las que caracteriza esas diferentes épocas: didáctica, espacial, liberativa, catártica y social, las que evidencian un permanente cambio en el foco de sus preocupaciones, tanto artísticas como políticas.

También fue muy inspirador para mí propio trabajo creativo su interés por los mitos y leyendas de los pueblos originarios de nuestra América –su relación con Rodolfo Kusch debe haber tenido una influencia significativa– del que son una muestra clara de ese interés su espectáculo *Ka...kuy* (1978) y el inconcluso *La salamanca*.

Es este, también, el libro de un hombre sensual, de un hombre que vive desde y por su corporeidad, tanto en sus relaciones personales como en su actividad artística y pedagógica. Y me viene a la memoria una charla telefónica de hace unos meses atrás:

–¿De qué estábamos hablando, Ángel?

–De la mímisis –me recuerda.

–Ah, sí, ¿te acordás de tu espectáculo *Mime, mimo, mímese, mima* (1969)? –le digo–, ya en ese entonces te gustaba jugar con las palabras y hacerte el galán diciendo que el nombre de nuestro arte también habla de caricias y de besos...

Y terminamos riéndonos de cómo el lenguaje se puso a jugar con nosotros.

Víctor Hernando

Director de *Movimimo Teatro Corpóreo*

Coordinador del Área de Investigaciones en Mimo

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”,

Universidad de Buenos Aires

Septiembre de 2020

PROPÓSITOS

PROPOSITOS

De Ángel y María Julia

Antes que nada quisiera ser un buen alumno...

Cuando en el Ciclo Básico de nuestra Escuela Argentina de Mimo solicitamos trabajos de representación, las condiciones a tener en cuenta son que resulten *interesantes, verdaderos y bien hechos*. Al principio, en la Escuela se trabaja cada condición separadamente en ese orden. En una segunda fase, o sea tal vez para un espectáculo, habría que agregar *unidad de estilo, originalidad, autenticidad...*

Por supuesto, se dan los elementos y lineamientos para intentarlo, y los alumnos pueden alterar ese orden o enfatizar la condición o las condiciones que consideren más aptas para cada uno, o con la que tengan mayor afinidad.

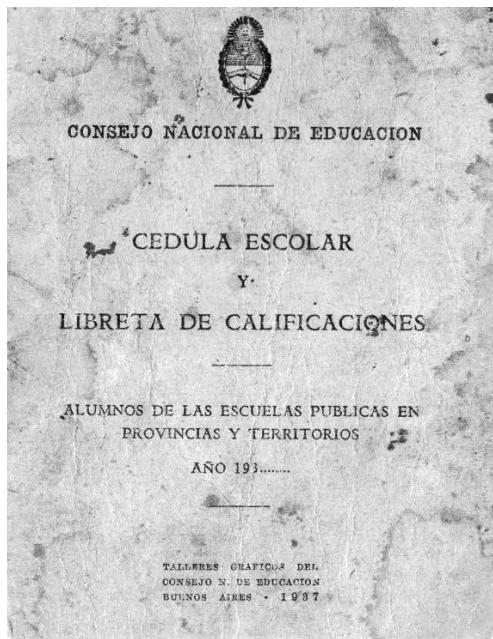
También los docentes pueden variar (didácticamente hablando) ese orden que es mío. La verdad muchas veces es muy *interesante*, y lo *bien hecho* puede ser *interesante y verdadero*. De todas maneras son condiciones distintas. Pero se pueden tener formas diferentes de encarar una misma cosa. ¿Lo ideal sería que estuvieran las tres al mismo nivel? No lo sé. Depende de las circunstancias.

Me agradaría que tengan en cuenta las tres condiciones del Ciclo Básico de nuestra Escuela para juzgar este libro, aunque tantos años de práctica me obligan a pedirles también que lo critiquen teniendo en cuenta otras, como por ejemplo, si consideran que posee *unidad de estilo, originalidad*, si es *aburrido, loco, cuerdo, cómico, absurdo, inútil*, etc.

María Julia esperaba que el libro fuera un testimonio humano, argentino, personal, impersonal... eso era lo que ella buscaba. Su expectativa tenía, para mí, ribetes de totalidad. Pero quisiera hacer honor a ese propósito también, y encarar mi historia como si fuera única. En cierto sentido lo es, pero en otro no, ya que es una historia como la de cualquier ser humano.

Espero lograr ambos propósitos, o por lo menos intentarlo. Y que los que no saben nada del arte o del mimo puedan sacar algo positivo de esta lectura.

Ángel Elizondo



NOVIEMBRE	
Aplicación	Suficiente
Aseo	Bueno
Conducta	Buena
Faltas de asistencia	
Faltas de puntualidad	

OBSERVACIONES

Un excelente alumno, y el mas respetuoso.

Joaquín Lucendo M. M. González
Firma del director

Angel Elizondo
Firma del maestro

Angel Elizondo
Firma del padre o tutor

Calificaciones de primer grado inferior, a los cinco años ya cumplidos, en la escuela de Joaquín V. González, Salta, con observaciones de mi maestra y la firma de mi papá.

BREVE HISTORIA Y PRÁCTICA DE ESTE LIBRO

PARA ENTENDERNOS MEJOR

¿Primer libro? No. Cuando volví de Europa y conforme a mi experiencia francesa que me hizo muy bien, una de las cosas que quería hacer era escribir sobre lo que había aprendido. Esto quiere decir que tenía pensado, ya en ese entonces, hacer una conexión con Europa y con el mimo. Después de un tiempo, luego de organizar lo que sería la Escuela, me puse en la tarea de redactarlo. No recuerdo qué título le había puesto.

Concluido ese pequeño proyecto decidí mostrárselo a personas de mi confianza para que me dieran su parecer. Por supuesto, no a cualquiera. Uno de los primeros a quien le pasé mis escritos fue Rodolfo Kusch, que fue muy generoso en criticarlo, atendiendo más al contenido que al estilo. Creo que exageradamente generoso, pues nos teníamos mucho respeto (yo, por supuesto, lo admiraba mucho).

Me hizo muchos comentarios, sobre todo alentadores. Yo los tomé como un gran incentivo, especialmente porque estaba en sintonía con su concepción americana del arte que él había expresado, por ejemplo, en el libro *América profunda* y en un texto del programa de una obra dramática en la que yo había trabajado, dirigido por Carlos Gandolfo. La obra era *Tango Mishio*, y el texto se titulaba “El problema de nuestro arte”.

Un día fui a la librería que estaba debajo de donde yo tenía mi estudio (en la calle Lavalle) y me encontré con Ernesto Sábato. Le conté lo que había estado escribiendo. Ya nos conocíamos, por supuesto, y también lo admiraba mucho. En ese momento yo iba a hacer el papel protagónico de una película dirigida por Mario Sábato, su hijo. Por lo tanto, acudía seguido a su casa, en Santos Lugares, para charlar sobre la película. Ernesto era muy atento, siempre bajaba del altillo donde trabajaba para recibirnos y nos hacía comentarios. Además, apoyaba el proyecto de su hijo. Eso me envalentonó para pedirle su opinión. Me contestó, amablemente, que él no sabía nada de mimo. Tal vez porque supuso que yo le pedía un juicio sobre el arte del mimo, pero yo simplemente quería que me dijera si le parecía bien escrito...

En una entrevista que me hizo el periodista Esteban Peicovich le conté el episodio y se rió bastante. Me dijo algo así: “¡Vos querías hacer de Ernesto Sábato un corrector de pruebas!”. Quizás Esteban acertó, y la respuesta de

Ernesto fue producto de mi desubicación (que, por otro lado, no sería ni la primera ni la última en mi vida).

Finalmente, le llevé el libro a Sofía Rosemberg, abogada, amiga mía y también de Arturo Cuadrado, que era el creador de la editorial Botella al Mar. Ella se lo alcanzó y Arturo lo leyó. Le interesó. Me dijo –también en broma– que lo podía editar si yo lo grababa escribirlo en castellano.

Después de haber vivido siete años en Francia, y de estar muy ligado a ese país (mi segunda mujer era de allí), había incorporado la cultura francesa. Tal es así que me resultaba más fácil hablar francés que castellano. Dualidad, le dicen. Eso hizo que yo inventara una especie de tercer idioma personal en el que mezclaba términos, sintaxis, todo. Y a eso se refería Cuadrado cuando me dijo que debería escribirlo en castellano.

Intenté en dos o tres oportunidades mostrarle mis correcciones a Arturo, pero él (atenta y sabiamente) me alentaba a seguir reescribiéndolo y corrigiéndolo, hasta que me cansé.

Por suerte no se me ocurrió ir a ver a Borges...

¿Qué pasó con el libro? Seguramente un día fue a visitar a los miles de libros que andan por ahí no-editados y se reunió con ellos. Tal vez me hizo alguna broma, o me sacó la lengua. Esto de la escritura –que sobre todo ahora me vendría muy bien saberla llevar a cabo idóneamente– me sigue complicando hasta el día de hoy. Lo que no se puede negar es que tengo buena voluntad.

Mucho tiempo después de ese intento de libro, comencé a escribir otro, que en parte es este.

Entonces ocurrió algo curioso, que me puso en problemas. En una ocasión leí un artículo escrito por Xavier Gimbert para el diario *La Nación* que era sobre la estrategia (tengo la costumbre de guardar los artículos de diarios o de revistas que me interesan, con la idea de retomarlos más tarde y repensarlos, o investigar sobre sus contenidos). No sé realmente por qué me sentí atraído por ese texto. ¿Buscaba pautas para encarar este nuevo libro? Se llamaba “Pobre el que no tenga estrategia”. El asunto es que leyendo más profundamente me sentí muy pobre, porque no tenía ninguna estrategia, ni siquiera una táctica. Y para peor, no me gustaban estas palabras. Me parecía que era encarar la cuestión en el ámbito de lo militar, de la competencia, de la pelea. Lo que yo pensaba hacer no iba por ese camino.

Entonces escribí millones de páginas en las que explicaba mi situación. Me pareció una posición no-artística ponerme a reflexionar sobre la táctica y la estrategia. Me interesaba más el conflicto individual que yo tenía con estos términos y con la búsqueda de otras palabras que pudieran suplantarlos.

Me sentía mal por no tener y ni siquiera haber pensado en una táctica y en una estrategia, y me consideraba en deuda con la recomendación, tan racional, de ese artículo. Encontré que un objetivo, si bien no es una táctica ni propiamente una estrategia, por lo menos es algo. Y, a pesar de mi chifladura, pensé que el hecho de tener algún objetivo claro podría permitirme, tal vez, no dispersarme demasiado.

Así que, para finalizar, acá va el más importante: este libro tiene como objetivo principal comunicar y dar testimonio de mis experiencias, de los métodos artísticos que aprendí, y que me sirvieron no solo para el mimo, sino para la vida.

Ángel Elizondo

A fines del año 2017 recibí una llamada telefónica de Ángel Elizondo preguntándome si estaría interesado en ayudarlo con el libro que estaba escribiendo. Por supuesto, acepté de inmediato. Comenzamos a trabajar en febrero del 2018, y desde entonces nos reunimos al menos una vez por semana.

En la primera reunión Ángel me comentó sus propósitos y que quería que su libro fuera como una obra, como un trabajo de representación. Una especie de “libro-espectáculo”, según sus palabras. Me mostró una carpeta con manuscritos cuya escritura era prácticamente ilegible. A la dificultad de comprender la caligrafía, se sumaba que en general estaban escritos en hojas que tenían información impresa de la Escuela, y él había escrito en los espacios en blanco que quedaban, o sobre las tipografías impresas, había tachaduras y acotaciones en los márgenes (derecha, izquierda, arriba, abajo), asteriscos que llevaban a otros, a veces asteriscos inhallables, comentarios que llevaban a otros... como una especie de escritura del hipervínculo. Sin embargo, en lo caótico había un orden, en la superabundancia de materiales era posible establecer ejes, y seleccionar. Creo que en eso consistió fundamentalmente mi trabajo: acompañarlo en la transcripción, en la escritura, y en la selección de documentos.

DE LA AGENCIA DE MIMOS, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN CORPORATIVA.

Este año comenzaremos el del 48 aniversario de nuestra Escuela. Nos podemos a suscripción por si le interesa ampliar información. Angele Eizondo

Angel Eizondo

Ради
І.І.
0/95

Manuscrito

Speckled: U. carbo U. glauca
U. grisea U. undulata

Manuscrito

Manuscrito

También me di cuenta de que, por la cantidad y calidad de materiales, no se trataba de una “memoria” tradicional como género autobiográfico. La voz de Ángel en general estaba desplazada, o mediatizada, como si los materiales que quería incorporar hablaran por él: entrevistas que le hicieron, documentos con comentarios suyos, relatos, fragmentos de algún libro que a él le interesaba, cartas de otras personas, críticas de espectáculos (incluso de aquellos que no eran propios), etc. Distintos registros que exponían sus actividades, sus andanzas, sus amistades, sus gustos. Había, además, muchas anécdotas. Muchas. Ángel es un gran coleccionista de relatos. A pesar de lo que uno podría –incorrectamente– suponer de su persona por su profesión (mimo), fui descubriendo a una persona maravillosa, que no hablaba precisamente “poco” y que en su voz había un espesor de historias por contar, de conocimientos por transmitir. Por otro lado, la escritura de Ángel no es compleja ni enrevesada, sino una escritura “cotidiana”, que se acerca a su manera de hablar. Intenté que esa oralidad estuviera presente en el libro, especialmente al tratarse de un testimonio “silente” de un mimo (la “H” de *Testimonio H* es, entre otras cosas, muda).

El proceso de (re)escritura pasó varias etapas: la primera fue la transcripción, con Ángel, de aquellos textos manuscritos. Al principio, apelamos a cierta exactitud en esa transcripción, pero por supuesto eso estaba destinado al fracaso. No podía ser una tarea lineal ni exacta, sino que finalmente fue un trabajo –en muchas ocasiones– de reescritura completa de los textos. De ese proceso surgieron algunos de carácter más lúdico, como los “Aforismos elizondeanos”. En un momento (agosto del 2018), por la abundancia de materiales, decidimos hacer una selección de aquellos manuscritos que considerábamos prioritarios para el libro, e intentamos transcribir esos.

Luego trabajamos sobre la reorganización y corrección de los materiales. En esa segunda etapa, realicé una reclasificación de los textos (muchos de los cuales habíamos elaborado conjuntamente) en una serie de categorías, que luego se transformaron en secciones de cada capítulo (y de las cuales soy absolutamente *culpable*): Testimonio, Archivo personal y Crónica de escritura. Las secciones *testimoniales* (más allá de que todo lo que aparece en el libro en alguna medida lo sea) son aquellos textos que Ángel redactó especialmente sobre diversos temas de su vida y, en general, tienen una linealidad más o menos cronológica.

Archivo personal es la parte del capítulo donde se presenta algún material del archivo de Ángel Elizondo. Lo interesante fue que a partir de esta estructura que tenía en principio la finalidad de seleccionar, relacionar y agrupar distintos materiales, se modificó la dinámica del trabajo y esta misma estructura comenzó

a operar productivamente: motorizó la búsqueda de nuevos materiales de archivo para “completar” la cuota correspondiente a cada capítulo, y en muchos casos encontramos materiales que habían quedado en el olvido o que Ángel no había tenido en cuenta para incorporar en esta publicación.

La idea de agregar como última sección lo que llamé *crónicas de escritura*, tuvo una triple finalidad: darle un marco a la presentación de esos materiales de archivo, revisar y repensar algunos documentos desde el hoy y, finalmente, registrar el proceso de trabajo. En general, la edición de un libro borra todo ese proceso y muestra el producto terminado, del mismo modo que en una función de teatro, los ensayos, el trabajo de producción, el *off-stage*, son la cara oscura del espectáculo. Por ese motivo se señalan los momentos de escritura y reescritura/revisión de esos textos. Estas producciones tienen diferentes nombres, ya que en algunas ocasiones se trata de comentarios directos de esos materiales, en otros son “recuerdos colaterales” y otras veces “reflexiones” sobre algún aspecto o problemática de algún documento o vinculado a algún tema del capítulo. Las categorías, por supuesto, están usadas de una manera muy flexible, incluso lúdica, y son cuestionables en términos teóricos: ¿por qué las reflexiones serían una sub-categoría, por ejemplo? ¿No son todos comentarios de esos materiales? ¿Cómo diferenciar el recuerdo de un testimonio? El criterio que se utilizó fue estrictamente pragmático, y si bien la reflexión está presente en todo el libro, por ejemplo, esa categoría nos permitió dar cuenta de pensamientos más focalizados respecto a cuestiones que esos materiales o temas tratados en el capítulo invitaban a pensar.

Varios capítulos conforman partes, y al final de cada una de ellas agrupé las anécdotas. Aquí empiezan las opciones de lectura, la pequeña “práctica” del libro: pueden proponerse, por ejemplo, leer solamente el anecdotario de cada parte. O, para tener una visión general, solamente los Testimonios de cada capítulo. Incluso hay, al menos, tres “arribos” diferentes de Ángel Elizondo a París y que derivan en relatos que condensan su vida en Europa de diferentes formas: uno vinculado a su vida personal (Testimonio 4), otro a su vida profesional en relación con la compañía de danzas que dirigió (Testimonio 5) y, finalmente, el que lo llevó a Francia desde un primer momento y que se vincula con su vida como alumno y su desarrollo profesional en el terreno del mimo (Testimonio 6). Esos capítulos marcan distintos inicios que las/los lectoras/es pueden elegir por cuál de ellos comenzar. Pero también se puede leer este libro estableciendo otros recorridos, por ejemplo: a partir de los materiales de archivo –del derecho o del revés, usando el azar–; o eligiendo hacer una lectura de una

parte de la producción del libro al leer únicamente las crónicas de escritura; otra opción puede ser elegir aquellos textos inéditos correspondientes al “primer” libro de Ángel Elizondo (Parte VII)... Otra alternativa, por supuesto, es cerrarlo, no leerlo, y dejar a este *Testimonio H* “mudo” en un estante.

Muchas posibilidades son válidas, y cada una de ellas enfatizará particulares apropiaciones de este objeto. Este es un libro de un hombre que, en sus recorridos, derivas, derroteros, nos hace partícipes de su experiencia, a veces subterránea, en los márgenes, a veces en el centro de la escena, pero no solo en el arte del mimo, sino en el campo artístico de cada momento que le tocó vivir. Me gusta pensar a Ángel Elizondo como un peculiar “cronista” de la historia del teatro, que narra no tanto con palabras, sino fundamentalmente con un arte de la acción que ha ido escribiendo con el cuerpo desde hace 55 años en el silencio, en los márgenes y, en determinados momentos de la historia del país, también en la oscuridad.

He aquí su *Testimonio H*.

Ignacio González

PARTE I:
INICIOS

Testimonio 1

Mi nombre es Ángel Elizondo, nací el 1 de octubre de 1932. Soy hijo de Alberto Elizondo y de Antonia Quiroga. Actualmente soy mimo, pero fui actor durante un tiempo y tuve también diversas ocupaciones dentro de la tarea teatral (director, autor, iluminador, vestuarista si hacía falta, profesor de teatro y mimo, bailarín, coreógrafo, entre otros roles). En el teatro somos –por lo general– polifacéticos.

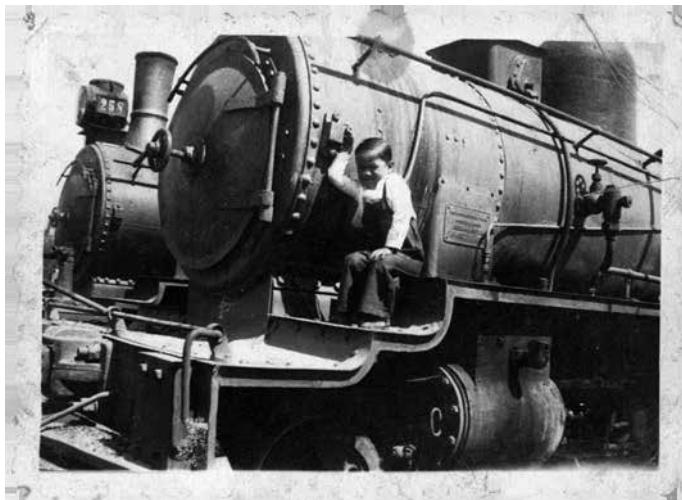
Viví (o sobreviví) en distintos lugares de la Tierra: nací en El Pucará, cerca de Rosario de Lerma, en Salta. Luego nos mudamos con mi familia a Joaquín V. González, un pueblo ferroviario al sureste de la provincia, y posteriormente a Campo Quijano, otro pueblo ferroviario cercano a la ciudad de Salta. De allí viene, tal vez, mi amor por el ferrocarril.

En Colonia Santa Rosa, especie de *Far West* en la selva salteña, viví aproximadamente un año cuando fui a dar clases como maestro de escuela en junio de 1953. Tenía veinte años. En Buenos Aires viví aproximadamente tres años, a mediados de los cincuenta, en Capital Federal y en San Andrés. En los años en los que me formé en Europa residí en la 27 rue de l'Hirondelle, París. Como si fuera el ave a la que hace referencia el nombre de esa calle (la golondrina), regresé a mi país en 1964.

Me fui actor y regresé mimo. Me fui hablando y volví mudo.

Vivo en Capital Federal a partir de entonces, y desde 1978 frente a la Plaza San Martín. Curiosamente, había dicho que viviría allí cuando llegué a Buenos Aires, tal vez encantado por las barrancas y los altos edificios que simulaban montañas. Estos son los sitios donde viví, a los que puede sumarse Bahía Blanca como ese lugar al que con mi mujer y mi hija nos escapábamos de cuando en vez y al que aún hoy voy de vez en cuando.

A lo largo de mi testimonio evocaré todos estos lugares que fueron el marco de mis experiencias, mis aprendizajes, mi vida. Comenzaré contando las influencias que tuve de chico –tanto las directas como las indirectas– y que fueron las que hicieron de mí lo que actualmente soy.



Ángel Elizondo. Joaquín V. González, Salta, c.1937.

INFLUENCIAS DIRECTAS

Creo que una vez al año llegaba a Campo Quijano un circo que estaba integrado por los miembros de una comunidad familiar: el de los Hermanos Parra, por ejemplo. Estos circos eran pobres. Con otros chicos éramos espectadores de su llegada al pueblo, del levantamiento y afianzamiento de la carpa, y de la puesta a punto de los espectáculos. También de las prácticas de destrezas (no recuerdo ensayos de obras). Había uno o dos trapecistas, tal vez un equilibrista, una chica que se paraba arriba de un caballo en movimiento, entre otros artistas circenses.

En las funciones la parte de destreza no me interesaba mucho, salvo el contrapunto de malambo. La apertura de la función de circo era con una danza tradicional, y en el final toda la compañía bailaba el Pericón Nacional. Por lo general, este tipo de circo se llamó “circo de primera y segunda parte”. En la segunda parte se representaba una obra de teatro realizada por los mismos artistas. Eso era lo que más me gustaba. Seguramente era muy malo, pero si me interesaba a pesar de eso quería decir que lo que me gustaba era el teatro en sí, independientemente de la calidad. Como era chico, y no tenía la cultura teatral que tuve después, no sabía si era bueno o malo: simplemente me gustaba. Recuerdo algunos nombres, por ejemplo, *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán o *Flor de durazno*, de Hugo Wast. Yo era cliente asiduo de cuanta obra llegara. Incluso me ofrecía a ayudar a levantar la carpa, cosa que por lo general era premiada con un descuento en el precio de la entrada.

Otra de las influencias directas que tuve de chico en Campo Quijano fue la del ingeniero Pizzorno, ingeniero jefe de la construcción del ferrocarril, que era muy afecto al teatro. Para los días de fiestas como el 25 de mayo, el 9 de julio o el día del patrono del pueblo, San Santiago Apóstol, se ensayaba alguna obra que luego se representaba. Entre los intérpretes había algunos actores buenos, o renombrados por la gente, como el “colorado” Booth que había sido “vigilante” en Buenos Aires y era muy divertido. Él se presentaba a sí mismo como “vigilante”, aunque en Salta ese término no se utilizaba. Allí se decía “agente de policía”.

En una obra, después de un tiempo, me llamaron para actuar. Tendría como diez u once años. La obra se hacía en un galpón de chapas, que también funcionaba como Biblioteca, con un tablado que se ponía para la ocasión. Recuerdo que la pasaba muy bien.

Una de las influencias más importantes, ya que se trataba de una obra artística de calidad, fue la primera película que vi. Mi padre me llevó al cine, que funcionaba en el mismo galpón que la Biblioteca. El *film* fue *8 a la deriva*, de Hitchcock.¹ No sé cómo llegó esa película tan importante de la historia del cine a mi pueblo. Tal vez porque había mucha gente empleada de Buenos Aires que trabajaba en el ferrocarril.

Siempre me digo que después de mi debut como espectador en cine con esa película, mis pretensiones en cuanto al arte no podían ser menores. Lo normal habría sido que un chico hubiera visto películas de chicos, pero en el pueblo no se daban. Tampoco vi en ese momento ningún *film* de Chaplin ni de Buster Keaton (a quien admiro más). Podría decir que la “infancia”, en el cine, me llegó mucho después.

LOS VIAJES

Es posible que mi viejo, cuando me llevó a Jujuy (viaje que era un premio por haber terminado la primaria), me haya contagiado el “bichito de viajar”, a lo que sería muy afecto. Una vez mi padre se conchabó como mensajero de correo, llevando a línea de mula la correspondencia entre la Argentina y Chile, cruzando la cordillera (antes de trabajar en el ferrocarril). Entonces, en una ocasión, yo le pedí que me contara sobre el “viento blanco”, ya que había leído un cuento de Don Juan Carlos Dávalos así llamado, y él me relató que lo había visto venir muchas veces y que corría a guarecerse en las cuevas. También me contó que se encontraban, a veces en el camino, esqueletos petrificados por el viento.

¹ N. del Ed.: El nombre original de este *film* de Alfred Hitchcock es *Lifeboat* (1944).

Yo veía a mi papá como un tipo muy centrado, pero tenía ciertos arranques de espontaneidad ocasionalmente, como cuando tomó ese trabajo. Teníamos una muy buena relación: me llevaba a pescar, juntábamos algarroba para hacer aloja, y me llevaba a cortar tronquitos de árboles para la quinta cuando a mi madre le agarraban “ataques de chifladura” debido, según él, al apellido Quiroga y a la herencia dejada por nuestro posible antepasado Don Juan Facundo Quiroga. Mi padre murió de una peritonitis cuando yo tenía doce años. Como quería ocuparme del bienestar de mi madre, de mi abuela materna y de mis dos hermanas, pedí un puesto en la construcción del ferrocarril, pero tuve que esperar para comenzar a los catorce años, ya que no se podía tener empleados antes de esa edad. Aproveché para hacer los dos primeros años de secundaria, y luego, ya con ese trabajo, pude estudiar otro más.

Una vez que comencé a trabajar, podía disponer de pasajes de tren gratuitos para ir a donde quisiera. A partir de ese momento empecé una serie de pequeños viajes: a Tucumán, Córdoba, Buenos Aires...

Fui a Tucumán varias veces porque tenía familia allí, donde la pasaba muy bien, y además porque me había puesto de novio con una tucumana.

Aprovechando la gratuidad del ferrocarril viajé a Córdoba a visitar a mi tío Eduardo Quiroga, que vivía en Cerro de las Rosas. En Córdoba no recuerdo nada que valiera la pena contar, salvo el carácter de mi tío (que no era fácil). También recuerdo que me hacía pasear por lugares para mí novedosos en ese momento, como las sierras cordobesas. Después de un tiempo viajé a Buenos Aires, y tal vez a otros lugares. Había que aprovechar la ventaja de ser ferroviario, trabajo que siempre realicé con mucho orgullo. Pensar en el ferrocarril aún me emociona.

Cuando llegué a Buenos Aires por primera vez, la ciudad no me impactó tanto como esperaba. Tal vez por los complejos que teníamos en ese momento los provincianos con la capital del país. De todas maneras, habré estado solo diez días. La experiencia me dejó algunas fotografías.



El Chantecler Dancing,
Buenos Aires, 1951.



Ángel Elizondo
con el edificio
Kavanagh de fondo,
Buenos Aires, 1951.

Estos pequeños viajes fueron una preparación muy importante para mi oficio y para emprender luego el viaje a Europa y todos los que vendrían después. Fueron parte de mi formación y como tales los anoté aquí.

EL DEPORTE

Veo en los deportes también algo artístico. Especialmente por lo lúdico y por el uso del cuerpo en el caso de la mayoría de ellos. Quizás esto fue lo que me terminaría acercando al mimo.

La necesidad de jugar y de ejercitarse el cuerpo siempre estuvo presente en la finca, ya que había una cancha de básquet que también se transformaba en una de tenis criollo, y un tabique, es decir, una especie de pileta para nadar alimentada por una acequia.

Luego, en Campo Quijano, siguió el gusto por las actividades físicas y sobre todo por el fútbol, el único deporte del pueblo en ese momento. A mí me gustaba ser arquero, porque era un puesto no deliberadamente competitivo y porque consideraba que era el más “espectacular”. Se prestaba para el salto y la destreza al sacar la pelota de lugares importantes de riesgo. A los diecisésis años jugué en Primera División y en el seleccionado de la Liga del Valle de Lerma, hasta que me hice amigo de un grupo de poetas con quienes empecé a tomar bastante vino... en mi caso, eso no disminuyó el rendimiento deportivo, pero sí cambió mi interés. Descubrí el arte como otra alternativa de realización personal. Y empecé a escribir.

El ultimátum me lo dio Don Juan Carlos Dávalos, quien en una ocasión me dijo que no era bueno que jugara a la pelotita y al mismo tiempo me dedicara al arte (la poesía). Tuve que hacer una elección y sacrificar una parte de mí mismo. Tal vez como concreción de mi amistad con sus hijos y otros artistas salteños, dejé el fútbol.



Arquemimo, estatuilla del escultor Alejandro Azrilevich, en reconocimiento de la revista *MOVIMIMO*, con motivo de los 50 años de la Escuela, 2014. Representaba una atajada de arquero que hacía Ángel en la obra *La polilla en el espejo*.

Recuerdo que yo les planteé a los directivos de mi equipo dicho problema y ellos me dijeron que había una oferta en dinero para venderme a Juventud Antoniana, un club de la ciudad de Salta. Pensaban que después podrían negociarme con un club de Buenos Aires.

Tal vez a mis amigos, intelectuales ellos, también les molestaba que yo jugara y tuviera éxito con el fútbol. Recuerdo un domingo en el que jugábamos un partido en Campo Quijano, yo estaba de arquero, y se acercaron Roberto Ciro Bustos, Ramiro Dávalos, el “gordo” Flores, entre otros, con una damajuana de vino. Se pusieron al lado del arco y me hacían bromas a propósito de “tomar un poquito”. La cosa no pasaba de allí, era todo muy inocente, pero la gente se reía mucho.

Una vez se organizó un partido con el club Juventud Antoniana para que me vieran jugar y negociar mi pase (yo jugaba en Unión Huaytiquina). Ese día ensillé mi caballo, acomodé mi lazo, y me fui a una marcada² de hacienda. Creo que fue una de las pocas veces que falté a mi palabra. No lo pude enfrentar. Ahí terminó mi relación con el fútbol, del cual soy un referente todavía en mi pueblo (hace ya más o menos 60 años).

Recuerdo que me llamaban “el arquero suicida”, porque me jugaba la vida y era mi especialidad lanzarme a los pies de los jugadores y sacarles la pelota. Una vez me pegaron tal patada en la cabeza que me desperté cinco horas después. De ahí, quizás, quedé como estoy ahora.

También me hubiera gustado jugar al polo, pero en la finca nunca se habló de este deporte, a pesar de nuestro gusto por los caballos. Tampoco creo que pudiéramos haberlo hecho por nuestros escasos medios económicos. Más tarde fui un admirador de Venado Tuerto, de Juan Carlos Harriot, de los Heguy y de Cambiaso, entre muchos otros.

Pienso que reencontré el deporte en el mimo. No solo por el trabajo con el cuerpo, sino también por la acción como forma de comunicación.

² Se “marcaba” con un tiro de lazo que se denominaba “pialada”, entre otros enlazamientos (algunos mucho más difíciles que otros). El ternero liberado empezaba a correr y la habilidad del gaucho consistía en tirar el lazo a los pies del animal, por lo general tratando de calcular el espacio para que el ternero pusiera justo las patas en el círculo del lazo. En ese momento, el gaucho tiraba y atrapaba los pies del animal que en su carrera volaba por el aire y caía espectacularmente en el suelo, momento que aprovechaban los otros gauchos para aplicar el fierro candente con el símbolo (marca) de la finca.

LOS HABITANTES DE CAMPO QUIJANO

Es muy posible que otra de las influencias que me marcaron profundamente fuera la de los habitantes de Campo Quijano, a quienes de chico percibía de manera muy teatral. Había, por ejemplo, dos mudos: a los que llamaban el “mudo malo” y el “mudo bueno”. El primero jugaba el personaje de malo, como si hubiera sido elegido para el rol, pues era alto y fornido, con una cara ancha muy expresiva y que producía un poco de miedo (especialmente cuando demoraban en pagarle la changa de cortar leña y se enojaba). El “mudo bueno” parecía lo contrario: no tenía problema con la fecha de cobro, era pura dulzura y sonrisas. Era bastante más chico y tranquilo. Nunca los vi juntos.

Los dos se ocupaban de cortar la leña (y muy de vez en cuando hacían otros mandados). Por lo general, la leña era de quebracho colorado, madera muy dura que, en un pueblo ferroviario, abundaba porque era la madera para hacer los durmientes de las vías del tren. O, si no era esa la razón, abundaba porque abundaba.

En mi caso, me identificaba con el “mudo bueno”, pero mucha gente prefería al “mudo malo”. Yo pensaba que si fuera actor, sería más fácil interpretar a un “mudo malo”, aunque sería menos conveniente vivir ese rol en la realidad.

Había otro personaje, Florinda, una hermosa maestra de escuela en la que todos los hombres, incluso los más chicos como yo en ese momento, proyectábamos nuestras posibles intervenciones amorosas. Había mujeres infieles y otras muy fieles, descontando que los hombres en su mayoría eran infieles, a pesar de algunas excepciones.

Habían enviado a vivir al pueblo a un descendiente de Otto Krause, que se llamaba igual (trabajaba como médico del Ferrocarril). Un personaje aparte, muy serio y muy medido. Ottito, el hijo, tenía un gran parecido a su padre, era amigo de todos en el pueblo y muy sociable. Teatralmente curioso.

El Ingeniero Jefe de la construcción del ferrocarril era un hombre polifacético, tenía muchas aptitudes. Medía aproximadamente 1,65 metros, lo que le brindaba la posibilidad de meterse en todas partes.

Había otra persona en el pueblo que le decían “el chaqueño”. Para mí, como para muchos otros chicos del pueblo, él era una maravilla. A pesar de hacer changas también hacía una destreza física que nunca más vi: cuando posicionaba sus brazos con el objetivo de mostrar sus músculos podía desplazar de arriba a abajo sus bíceps sin realizar ningún otro movimiento. Era sobrenatural. Una noche, cuando íbamos por las vías del tren hacia el cerro a dormir con los Dávalos, lo encontramos al chaqueño tendido en la

vía. Lo despertamos, le dijimos que no debía hacer eso por si venía el tren y él, condescendientemente, dijo que no lo haría más. Después de mucho tiempo, me contaron que el chaqueño perdió la vida en un accidente, y que había sido en aquél mismo lugar, en las vías. ¿Por qué en el mismo lugar?

El “Pilo Mansilla” –es un seudónimo que acabo de inventar para no revelar su identidad– era muy bueno peleando, pero también en otras cosas. Un día surgió el rumor de que un fantasma salía a la noche por las calles del pueblo, se lo veía volar, subir a los árboles. Era él. Se ponía una tela muy fina y larga como si fueran alas. Un día especialmente me pidió, porque seguramente no tenía otro lugar, de disfrazarse en mi casa. No recuerdo cómo logró que la gente efectivamente se asustara, ni tampoco los recorridos que hacía, pero sí sé que, por lo general, esos lugares estaban cerca de la casa de su amante, y los días de sus apariciones coincidían con las fechas en las que el marido de su amante se iba de viaje por cuestiones de trabajo.

Como podemos ver, se trataba de un pueblo muy teatral, desde mi punto de vista, con habitantes que por sus singularidades eran en sí mismos personajes. Por tal motivo, jugando un poco con mis recuerdos, incorporo aquí un listado con las características de algunos de ellos y posibles escenas que podrían ser el punto de partida para un proyecto teatral (rudimentario, por supuesto). Quizás con la ficción y con el desvío de la realidad se pinte, sin embargo, con mayor “verdad”, a los habitantes de mi pueblo.

Quijaneños

DRAMATIS PERSONAE

JUAN LÓPEZ: dueño de uno de los almacenes del pueblo. Roque, Juanillo, el Tolo y Domingo son sus hijos.

DOS O TRES FAMILIAS TRADICIONALES SALTEÑAS: son las que llegan al pueblo a visitar a sus parientes durante el verano. Paquetas.

EL CURA DEL PUEBLO.

EL INGENIERO JEFE DE LA CONSTRUCCIÓN DEL FERROCARRIL: amante del fútbol, del teatro y del tenis criollo...

OFELIA: su hija, muy bonita, y además rubia, lo que en el pueblo se consideraba un valor distingible.

FLORINDA: maestra muy bonita aunque, según las señoras conservadoras, “rápida de polleras”.

EL PILO MANSILLA: aterroriza al pueblo apareciendo como fantasma en la mitad de la noche, en invierno, época apta para el terror.

LA BELLA MUCAMA: ofrece sus sonrisas y su belleza gustosamente, por amor, o por no sé qué.

EL DOCTOR OTTO KRAUSE: médico ferroviario, descendiente del famoso Otto Krause. OTTITO, HIJO SUYO: alto y amigo de todos.

EL CULÓN TAIBO: gran jugador de fútbol que tenía un patadón terrible.

EL RENGO MARQUICIO: peluquero del pueblo que eructaba todo el tiempo y además cuando se acercaba con la tijera parecía que te fuera a asesinar.

EL PILA TAIBO: gran back del equipo de fútbol. Y muy mujeriego.

DOS MUDOS: el “bueno” y el “malo”.

UN GAY.

TRES MUCHACHOS SUPERDOTADOS: uno de ellos hermano del gay.

HUAYTIQUINA: club de fútbol que representa al pueblo en la Liga del Valle de Lerma.

EL SACER: le decían así por “sacerdote”, pero no lo era. Fue capado por los amigos del marido de su amante.

LOS “LOCOS” DÁVALOS: hijos del poeta Juan Carlos Dávalos que venían a vivir en carpa con amigos, a veces todo el año. También cantaban y tomaban vino todo el día.

EL CUCHI LEGUIZAMÓN, CÉSAR PERDIERO, PAJITA GARCÍA VES, RAÚL ARAOZ.

ANZOÁTEGUI, etc.: se pasaban algunos días o noches por la carpa de los Dávalos.

La acción se representa en Campo Quijano, provincia de Salta. El primer acto se desarrolla en verano durante el carnaval, fiesta donde abunda el alcohol a borbotones y en el que se diluyen las diferencias. El segundo acto se desarrolla durante la tarde y noche del 23 de junio, Fiesta de San Juan. Frente al almacén de Juan López se observa una montaña de troncos, algunos secos, otros verdes, que testimonian que llevan acumulándose allí al menos desde hace un par de días, con el fin de ser utilizados en la gran hoguera de la fiesta. Los hijos de López (Roque, Juanillo, el Tolo y Domingo) son los encargados de juntar la leña, tarea que continúan durante la tarde del mismo día. Los chicos del pueblo a veces ayudan, entre ellos, Ángel “Pinocho” Elizondo. Cuando oscurece, se observa al fondo cruzar por la escena un fantasma que aparece y desaparece entre las sombras. Mientras los adultos se incorporan a la celebración, algunos chicos asustados que reconocen a sus padres corren hacia ellos, mientras otros juegan alrededor de la hoguera recién prendida. Las ramas verdes de sereno y de pocoto realizan explosiones y destellos que iluminan y animan la fiesta. Los López se escabullen entre la gente y suben al techo del almacén con varias cajas de galletitas que comienzan a arrojarlas a los chicos desde allí (para quienes el juego consiste en ver cuál de ellos se provee de la mayor

cantidad de galletitas y en menor tiempo posible). A la noche, una vez aminorado el fuego de la hoguera, algunos niños saltan por encima de algunos troncos aún prendidos, otros se desafían a cruzar descalzos entre las llamas, otros juegan con ramas encendidas. El tercer acto se desarrolla en invierno, en la fiesta del patrono del pueblo. Se observa una feria gastronómica y venta de artesanías, como así también un grupo de muchachos que juegan a la pelota. El cuarto acto, por último, se representa nuevamente en verano, pero esta vez en un espacio cerrado: la Iglesia del pueblo. Los quijaneños católicos y practicantes están en espera de la celebración de la Misa de Gallo. Varias mujeres de familias tradicionales salteñas de los primeros bancos agitan sus abanicos. El cura, que debía venir de Rosario de Lerma, aún no llega. Si bien en general no había plazo para que el cura llegara a horario, y en ocasiones lo hacía con un par de copas de más, los fieles se impacientan. Hacia el final del acto se oye, a lo lejos, el motor de un auto que se acerca, y la voz de unos muchachos que, en broma y rompiendo el silencio, imitan el canto de un gallo que se escucha resonar como un eco por las paredes de la Iglesia.

Archivo personal

ENTREVISTA DE MARÍA JULIA HARRIET A ÁNGEL ELIZONDO: INFANCIA

Realizada el 2 de febrero de 2014.

MARÍA JULIA HARRIET: ¿Qué cosas del lugar donde se desarrolló tu infancia influyeron para que a partir de los 25 años te definieras por la carrera del mimo?

ÁNGEL ELIZONDO: Nunca me definió por la carrera del mimo, ni aún ahora, porque sigo pensando en la posibilidad remota de hacer teatro. El mimo solo se fue definiendo en mí: de golpe me encontré siendo mimo. Es como si yo no lo hubiera elegido y él me hubiera elegido a mí.

Si te referís a mi primer contacto en la vida con cosas que me podrían haber influido puedo decir que yo nací en el campo y me crié en el campo, por lo tanto me ligué mucho a las acciones propias de un campesino. Nací en la finca de mi abuela Gutiérrez de Elizondo y mis primeros recuerdos (y una fotografía) se ligan al caballo, después también a la pala, puesto que mi abuela nos educaba a través de la plantación y el cuidado de árboles, mediante el riego por acequias provenientes del río Toro en Salta.

La vida de mis primeros años fue o debió ser muy solitaria, pues durante mis primeros cuatro años viví en la finca y el resto de los chicos de la familia lo hacían en la ciudad de Salta, situada a 25 km que para la época era bastante lejos. Por razones de temperamento y distancia no tenía mucho contacto con

otros chicos de mi edad. Recuerdo una actividad (que en este momento no me es muy simpática, pero de todas maneras la cuento porque se trata de acciones): utilizar la gomera para cazar pájaros. Cazar solo para alimentarse, como me había enseñado mi abuela. En Salta los pájaros y las palomas se comen. Si tuviera que hacer un espectáculo inspirado solo en mi infancia, sería sobre el arado de la tierra que se hacía a caballo, la siembra, el maíz, etc. Todo esto en otoño, invierno y primavera. En el verano la finca se transformaba con mucha gente de la familia y con fiestas que organizaban mis tíos. Ahí jugaba con mis primos y amigos de mis primos, y practicábamos algunos deportes. Un tío mío, muy alto, hizo una cancha de básquet. A pesar de la época, jugaban tanto hombres como mujeres. En esa misma cancha los chicos practicábamos el tenis criollo. También, cosa bastante inusual, se construyó una piletita chica a la que llamábamos “tabique” y era alimentada con agua de la acequia colada, lo que a veces no impedía que aparecieran algunas víboras y pececitos. Un arroyo cercano también era un programa de acción para los chicos. El verano era un momento de felicidad.

En ese tiempo ocurrió que un tío político se apasionó por la fotografía y el cine, y se dedicó, en la ciudad de Salta, a trabajar en un negocio de fotografía. Al mismo tiempo, era el representante de *Sucesos Argentinos*, noticiero de la época que se daba en los cines. Llevaba películas de papel para chicos a la finca y eso me gustaba mucho, también libros que se veían como una película a medida que se pasaban las páginas.³

En Joaquín V. González, un pueblo que quedaba a unos 70 km hacia el monte, estuve un año y medio viviendo con mi familia. Mi padre trabajaba en la construcción del ferrocarril, motivo por el cual nos mudamos a dicho pueblo. Luego volvimos a la finca de mi abuela.

MJH: ¿Hay algo más que quieras contar de tu primera infancia?

AE: En la finca había un cuarto destinado a distintos tipos de armas, y a mí me habían enseñado a tirar desde bastante chico. Como uno de mis pasatiempos era la caza, un día vi en un nogal muy grande que quedaba frente a la casa, dos palomas sachas (tipo de paloma bastante grande, diferente de las urpilas que eran más chicas y de las bumbunas que eran más grandes). Fui a preguntarle a mi abuela, cosa que siempre debía hacer, si les podía “tirar” con

³ N. del Ed.: Ángel refiere al filoscopio, considerado como un antecedente primitivo del cine de animación, ya que, mediante la persistencia retiniana, producía la ilusión de movimiento en una imagen.

algún arma. Mi abuela me dijo que sí, pero me preguntó con qué tipo de calibre les iba a tirar. Me acompañó, le mostré las palomas de lejos, y como quería barrerlas a las pobres palomas le dije que iba a usar un rifle del 16, ella me dijo “no, si querés tirarles, hazelo con uno del 9”. Le repliqué que iba a ser difícil bajarlas con uno del 9. Ella me contestó que había que darle una oportunidad a la vida, que buscara un ángulo que pudiera cubrir con las municiones del 9 a los dos animales. Esta abuela, muy respetuosa de la vida, tenía una raíz indígena.

Hay algo más con mi otra abuela, pero de mi segunda infancia. Mi abuela materna me regaló otra experiencia de vida para mí muy positiva.

Tiempo después fuimos a vivir a un pueblo, y en el barrio se juntaban las amigas de mi madre y chusmeaban de lo lindo. Por supuesto criticando bastante. Un día mi abuela, que como hija de ingleses era muy parca y estirada, pasó por allí y oyó las críticas. Se paró al lado del grupo y les dijo algo que me quedó muy grabado para toda la vida, y que era completamente inesperado para su imagen: “cada uno es dueño de hacer de su agujero un candelero”. Y se fue sin esperar respuesta.

Mis dos abuelas fueron las personas que más me influyeron en una temprana etapa de mi vida de aprendizaje. Recuerdo que Nicolás Guillén habla de sus dos abuelos, el “negro” y el “blanco”.⁴ Para mí fueron la “indígena” y la “inglesa”. Cuando hablo de mi abuela indígena no me refiero a una mujer con una pluma en la cabeza, sino a una mujer vestida como cualquier otra mujer, con una cabellera renegrida hasta la cintura. Rasgos duros, sequedad.



Abuela “inglesa”,
Campo Quijano, 1950.

Foto de un pícnic familiar en la finca, con la abuela “indígena” (de pie), El Pucará, s/f.

⁴ N. del Ed.: Ángel refiere a la “Balada de los abuelos” de Nicolás Guillén (1934). Véase: Nicolás Guillén, *Las grandes elegías y otros poemas* (Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1984), 65-7.

MJH: ¿Cuándo fue tu primer vínculo con el teatro?

AE: Empecé el vínculo con el teatro en la escuela primaria, primer grado inferior (antes se llamaba así), en Joaquín V. González.

En una fiesta escolar yo actué (un monólogo) vestido de gallo. Al final, el almacenero del pueblo vino a felicitarme y me regaló algo así como diez pesos, que para mí eran una fortuna. Yo pensé: “¡Este es mi oficio!, voy a vivir siempre de esto”.

Además que me gané el favor de las maestras. Recuerdo por ejemplo *El Negro Falucho*:

*Duerme el Callao. Ronco son
hace del mar la resaca,
y en la sombra se destaca
del real Felipe el Torreón.
En él está de facción,
porque alejarle quisieron,
un negro de los que fueron
con San Martín, de los grandes,
que en la pampa y en los Andes
batallaron y vencieron.*

*Por la pequeña azotea
Falucho, erguido y gentil,
echado al hombro el fusil,
lentamente se pasea;
piensa en la patria, en la aldea
donde dejó el hijo amado,
donde, en su hogar desolado,
triste le aguarda la esposa,
y en Buenos Aires, la hermosa,
que es su pasión de soldado.*

No sé cómo haría para decir “Buenos Aires” con convicción de entenderlo, ya que ni siquiera conocía la ciudad de Salta.

Un día, mucho tiempo después, en un galpón donde se desarrollaba la fiesta de la escuela, yo declamaba mi caballito de batalla (*El Negro Falucho*) cuando se largó un temporal fuertísimo. A un chico que la maestra había

puesto detrás de mí para reforzar la idea de granaderos (regimiento) se le voló el sombrero y empezó a perseguirlo en cuatro patas. El problema fue que se le volaban otras cosas, la espada le golpeaba el cuerpo o rebotaba en el suelo. Yo seguía recitando imperturbable, pero tal vez no pude reprimir mi solidaridad con el compañero teatral y cuando me puse a perseguir el sombrero, y a ayudar a mi colega, se me voló el mío también y creo que la gente se mataba de la risa. Para peor, el viento cambiaba de dirección, según mi recuerdo. Yo seguía recitando el poema como podía, tal vez en el suelo, mientras perseguíamos los sombreros y otras yerbas.

Creo que este tipo de accidentes se repitieron en mí en otras circunstancias posteriores de mi vida artística. Siempre que me ocurre algo inesperado me vuelve a la memoria este recuerdo.

¿Puedo seguir con el verso?

MJH: Sí. Es poesía de tu vida.

AE: *Llega del fuerte a su oído...*

Crónica de escritura

COMENTARIO A LA ENTREVISTA DE MARÍA JULIA

Hoy me parece que muy poca gente conoce este poema de Rafael Obligado. En él encuentro también el germen de la acción como forma de comunicación. Recomiendo, pues, que lo busquen y lo lean completamente. Les recuerdo que mi quehacer comenzó con el gallo y el almacenero del pueblo. Luego con el negro, el Negro Falucho. Fue un poema que me dio muchas satisfacciones y orientó mi vida, tanto hacia el arte como hacia mis raíces, mi tierra, mi país. No sé ustedes, pero yo sigo siendo un poco patriota. Muchas veces, cuando veo la Bandera Argentina en la Plaza San Martín, desde la ventana, me emociono.

Agosto de 2018; marzo de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: INNOVACIONES DE UNA ÉPOCA

En la entrevista de María Julia me interesó el hecho de objetivar los motivos que contribuyeron a mi formación y ciertas características de la época.

Época de auge del cine, de la fotografía, del ferrocarril y luego de la aviación, que fueron un aporte decisivo en la comunicación y que me impactaron mucho.

Había también otras invenciones que posiblemente se creaban por otras necesidades. Por ejemplo, cuando yo estaba en quinto o sexto grado de primaria la maestra apareció con una lapisera. Nos decía que era mágica, que no se recargaba y hasta que se podía escribir abajo del agua. Era la birome. También refiriéndose a “lo nuevo” nos dijo en otra ocasión que, por ejemplo, se podían hacer elementos de vidrio flexibles (como las medias de una mujer). Era el nylon. Los inventos abrían un mundo fantástico que se nos ofrecía como forma de modificar algunas circunstancias inmediatas.

Recuerdo que estos dos inventos me impactaron enormemente. Tal vez influyeron para adentrarme a lo que me dedico (algo distinto para su momento). Didácticamente podría decir que es bueno haber objetivado la atracción que me despertaba lo nuevo, ya que eso pudo dar motivo a otras objetivaciones.

Otra más banal (tal vez, y muy argentina) sería “la TV sin la TV”. Los partidos de fútbol eran relatados por la radio y teníamos la posibilidad de seguirlos visualmente en un plano impreso que se daba gratuitamente a través, creo, de una marca de cigarrillos. Ese plano estaba dividido en zonas que el relator iba nombrando a la par que describía la jugada. Por lo tanto, uno tenía la posibilidad –de acuerdo con lo que decía el relator–, de situar, casi de ver, lo que pasaba entre los jugadores. Había relatores muy hábiles en su manejo del discurso al punto que algunos sentíamos como si estuviéramos realmente en el partido. Se soñaba a partir del objeto que de alguna manera, lejana, representaría la pantalla del televisor. Yo era un chico de provincia y por lo tanto este viaje imaginario a Buenos Aires (especialmente a la cancha de San Lorenzo de Almagro) era el producto de algo que con el tiempo vendría técnicamente y de manera más sofisticada. Ello se produciría también en la realidad mucho tiempo después, cuando con Los Matadores ganamos el campeonato y me encontré festejando con Nicolino Locche en el pasto de la cancha después del partido, es decir, simbólicamente, sobre aquella hoja donde yo imaginaba el partido relatado por la radio.

Agosto de 2018.

CAPÍTULO 2: BUENOS AIRES

Testimonio 2

En Salta, entre las décadas de 1940 y 1950, no había ninguna manifestación teatral (había canto, poesía, un poco de danza, pero no había teatro).

Cuando tenía alrededor de veinte años me fui de Campo Quijano a dar clases a una escuela en Colonia Santa Rosa, porque tenía ganas de alejarme un poco del grupo de los queridos “locos” Dávalos, ya que estábamos tomando demasiado vino. Al verano siguiente, fui de vacaciones a Cafayate y el dueño del hotel, Buby Montwiller, donde me hospedaba, me propuso leer unos poemas de Juan Carlos Dávalos para un grupo de personas que venían de Salta, conducidos por César Perdiguero (periodista). Después de la cena, yo leí los poemas en la mesa donde estaban sentados. Ahí fue cuando conocí a Leopoldo Torres Agüero, un pintor riojano que vivía en Buenos Aires. Él y su mujer se interesaron mucho por la forma en que yo recitaba los poemas. Nos hicimos muy amigos.

Leopoldo estaba relacionado con gente de teatro en Buenos Aires, y me dijo que si me iba para allá, si me decidía por estudiar actuación, ellos me apoyarían. Al principio me pareció que estaba fuera de mi alcance. Pero ocurrió otra cosa: un día hice en la gendarmería una denuncia por un hecho muy grave cometido contra las mujeres de una comunidad indígena, que implicaba a varios gendarmes. Me tomaron la denuncia, quizás por ser el maestro de la escuela, pero luego no me sentí seguro y la relación con los gendarmes se tornó muy tensa. Recordé, entonces, el ofrecimiento de Torres Agüero y me fui para Buenos Aires.

BUENOS AIRES

Cuando llegué a Capital Federal en mayo de 1955 me esperaba mi amigo salteño Gallo Mendoza para guiarme un poco en esta aventura que yo emprendía.⁵ Habíamos planificado que me quedara en la casa de su padre en

⁵ N. del Ed.: En distintos lugares y desde hace mucho tiempo, Ángel Elizondo ha manifestado que llegó a Buenos Aires en el año 1954. Al intentar establecer una cronología de su vida, en relación con otras referencias que menciona más adelante, el año 1954 entraña en contradicción con otras referencias temporales de su relato. Según pudimos confirmar con él en un certificado de servicios, trabajó de maestro de escuela en Colonia Santa Rosa (Salta) hasta el 21 de mayo de 1955. Si seguimos esta información, posiblemente haya llegado a Buenos Aires entre el 22 y 23 de mayo. Esta fecha presenta

Olivos, unos días, hasta que encontrara alojamiento. Nos pasamos la tarde comiendo en un viejo almacén de la Av. Colón y leyendo poemas. Se nos pasó el tiempo, hasta que nos dimos cuenta la hora y enfilaron a Retiro para tomar el tren. Al llegar, los trenes no corrían porque ya era muy tarde. Gallito me dijo que podíamos tirarnos un rato en la plaza, a seguir leyendo, y a tomar la botellita de ginebra que habíamos comprado para el viaje. Debe haber sido por el alcohol que nos quedamos dormidos en Plaza San Martín. A la mañana me desperté oyendo a las personas que iban a trabajar y me pasaban por al lado. Vi el Edificio Kavanagh que me maravilló, reconocí los árboles salteños de la plaza y pensé para mis adentros: “aquí voy a vivir algún día”.

Estuve un par de días en Olivos y después conseguí un pequeño cuarto en una pensión sobre la Avenida de Mayo, al 900. El 16 de junio de 1955 vi desde el balcón de la pensión la llegada del pueblo desesperado a Plaza de Mayo, la “picada” de los aviones Gloster Meteor sobre la plaza y cómo disparaban y arrojaban bombas. Más de una bala llegó a rebotar muy cerca de donde estábamos.

La imagen que me quedó grabada de ese acontecimiento histórico fue cómo la plaza llena de gente se vaciaba instantáneamente cuando veían o escuchaban acercarse a los aviones y cómo se congregaban de nuevo posteriormente cuando estos pasaban. Parecía una marea. También pude ver cómo ingresaban personas a saquear las Iglesias y cómo salían “disfrazadas” con las vestimentas y elementos de la liturgia (era carnavalesco). Esta experiencia y la distancia de la mirada me llevó años después a elaborar un proyecto (que finalmente nunca hice) de un espectáculo masivo para ser visto desde las azoteas de los edificios que bordean la Plaza de Mayo.⁶

Una de las primeras cosas que hice cuando llegué a Buenos Aires fue inscribirme en Nuevo Teatro, dirigido por Pedro Asquini y Alejandra Boero. En ese momento ya estaban como actores formados del teatro Carlos Gandolfo, Héctor Alterio, Conrado Ramonet, además, por supuesto, de otras personas.

la virtud de coincidir con la temporalidad que señala Ángel más adelante: esa inmediatez en su ingreso a Nuevo Teatro al llegar a Buenos Aires, su asistencia a una función de *Vestir al Desnudo* (que se estrena el 25 de mayo) y la invitación a participar en *El herrero y el diablo*, obra que se estrenó en noviembre de 1955.

⁶ Por supuesto, con otro tema no tan terrible como el que me tocó vivir en ese momento. Lo que me interesaba era la idea inversa a la de un mimo solo creando todo un mundo de personajes y situaciones que aparecen y desaparecen: en este caso era trabajar con la estructura opuesta, la de lo masivo en este caso, la de todo un mundo de personas accionando como si fueran un individuo.

Yo tenía de compañeros a Agustín Alezzo, Augusto Fernandes, Pepe Novoa, Flora Steinberg, Pablo Rivera, Guillermo Sosa, había un montón de actores que después fueron muy conocidos. Todos estudiábamos con Asquini y Alejandra, con la idea de tomar una especie de prueba que se requería para poder incorporarse al Nuevo Teatro.⁷

Unas semanas después me conecté con Torres Agüero, que me dijo que había un teatro que era lo mejor a nivel profesional-artístico, las dos cosas. Este era un conjunto de gente que quería tanto vivir del teatro, como representar obras de calidad. Entonces Torres Agüero, su mujer y yo fuimos a ver un espectáculo. Era *Vestir al Desnudo*⁸ que dirigía José María Gutiérrez, el actor-galán más conocido en ese momento. Actuaba Inda Ledesma –hacía un papel muy importante–, y era un éxito. La obra se hacía en un teatro que se llamaba el Teatro de la Luna, que quedaba en Av. Corrientes y Esmeralda. El Teatro de la Luna estaba entre el circuito independiente (como el Nuevo Teatro, el Fray Mocho, el Teatro del Pueblo, entre otros) y el comercial.⁹ Era la promesa de un teatro tal vez más elitista, más culto, pero que terminó su vida muy rápido quizás por esa misma razón. Roberto Durán era uno de los directores más prometedores y al mismo tiempo actor de cine. Entre los actores del Teatro de la Luna estaban: José María Gutiérrez, Juan Carlos Gené, Roberto Durán, Osvaldo Bonet, Carlos Carella, Inda Ledesma, Josefina Ríos, Ángela Ferrer Jaimes, Alfredo Sergio, entre otros.

⁷ N. del Ed.: Alejandra Boero y Pedro Asquini se separan del grupo independiente La Máscara a fines de 1949 y fundan Nuevo Teatro en 1950, que funciona hasta 1969/1970.

⁸ N. del Ed.: *Vestir al Desnudo*, de Luigi Pirandello, se estrenó el 24 de mayo de 1955 en el Teatro de la Luna. La dirección, como menciona Ángel Elizondo, era de José María Gutiérrez. El elenco estaba conformado por: Inda Ledesma, Félix Robles, Mario Giusti, Ángela Ferrer Jaimes, Nelly Sulo, Roberto Durán y José María Gutiérrez. La puesta en escena era de Mario Giusti y los decorados de Saúl Benavente. Véase: Osvaldo Pellettieri, ed., *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)* (Buenos Aires, Galerna, 1997), 81.

⁹ N. del Ed.: Según el investigador teatral argentino Jorge Dubatti, en el período 1946-1959 el teatro profesional de arte va ganando terreno sobre el comercial y cumple una función importante en la difusión de la nueva dramaturgia internacional. La diferencia entre el teatro comercial y el teatro profesional de arte, si bien a veces no es fácil delimitarlos, se encuentra en la calidad artística del proyecto teatral. El teatro profesional de arte, ante el avance del cine, la televisión y la radio "radicaliza su oferta de calidad como una forma precursora de afirmar su existencia y su singularidad minoritaria en contraste con los otros medios masivos". Véase: Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012), 123. Tanto *Vestir al desnudo*, como *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené (que Ángel Elizondo comenta a continuación), pueden pensarse bajo esta categoría de teatro profesional de arte. En el caso de esta última obra, según Dubatti, se trata de una experiencia entre el teatro profesional de arte y el teatro experimental (126).

Después de la función de *Vestir al Desnudo* fuimos a tomar un trago con la gente amiga de Torres Agüero, y recuerdo que ahí comencé a hablar con Olga Orozco, que era la mujer de José María Gutiérrez. Ella trabajaba en la parte de la administración del teatro. Nos hicimos bastante amigos porque ella era poetisa, y yo en algún momento había escrito y había estado muy ligado con gente de la poesía en Salta: con el “Cuchi” Leguizamón, Juan Carlos Dávalos, Ramiro Dávalos, con un montón de escritores, poetas. Le comenté a Olga que había venido a Buenos Aires a estudiar teatro. La pasamos muy bien. Nos quedamos hasta las seis de la mañana en un bar cerca del Congreso de la Nación (zona de bares “especializados” en el público teatral). Tuve mucha suerte porque a los dos o tres días me llamó Olga y me dijo: “Mirá, estamos ensayando una obra de teatro de un tipo nuevo, joven, que se llama Juan Carlos Gené. La obra es *El herrero y el diablo*, que está basada en un capítulo de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y hay algún pequeño papel. Tengo confianza en vos, porque soy medio bruja. Te ofrezco que entres al teatro”. Yo enloquecí, porque había llegado a Buenos Aires hacía muy poco tiempo y ya estaba entrando en el teatro que, según todos decían, era de avanzada y el más prestigioso en ese momento de gente joven, en Buenos Aires. Por esa razón, por los ensayos, tuve que dejar el Nuevo Teatro en el que había empezado a estudiar. Me acuerdo que le expliqué eso a Pedro Asquini y empecé a trabajar de inmediato.

Por lo tanto, comencé a aprender el oficio de manera práctica. Como decía, trabajé en *El herrero y el diablo* de Juan Carlos Gené hacia fines del año 1955, con dirección de Roberto Durán y José María Gutiérrez.¹⁰ El Teatro de la Luna también fue muy importante para mí porque permitió conectarme con distintos artistas de Buenos Aires. Debido a la actividad de Olga Orozco como poetisa ligada al surrealismo pude conocer a Oliverio Girondo, Enrique Molina, y otros artistas más jóvenes como, por ejemplo, Eduardo Fasulo, que era muy polifacético.

Después de mi experiencia en el Teatro de la Luna participé en el elenco de *Margarita* (1957), de Madeleine Badulée, que dirigió Roberto Durán. Esa fue la primera vez que trabajé como mimo, porque mi personaje era un oso (no hablaba). Despues participé también en *Señores y señoras del tiempo de antes* (1957) que fue una obra de Juan Carlos Gené y de Eduardo Fasulo, y que dirigía Gené. Era una obra con títeres, actores y pantomima. Lo que era novedoso eran esos ingredientes que se sumaban al teatro: los títeres y la pantomima.

¹⁰ N. del Ed.: *El Herrero y el diablo* se estrenó en el Teatro de la Luna el 10 de noviembre de 1955.

Estas dos últimas obras se realizaban en distintos sitios de la Capital Federal, ya que habían sido programadas por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Todavía no existía el Caminito de La Boca, y fue ahí donde se montó un tablado (que nos demandó, incluso, la poda de ciertos arbolitos y cortar el pasto) para hacer las funciones.

Posteriormente participé en una obra de Rodolfo Kusch que montaron Carlos Gandolfo y López Perttierra en el Teatro de la Máscara y que se llamó *Tango Mishio* (1957). Esta fue una importante conexión con el tango, porque la obra lo tenía como tema (yo no tenía tanta predilección por el tango en ese momento). Mi decisión de aceptar ese papel no fue fácil, ya que el personaje que tenía que componer (y que por otra parte no era muy importante) era un porteño, de quien (por mi acento salteño) estaba bastante lejos. Creo que Gandolfo me condujo bastante bien para solucionar este problema hasta que, por motivo de un viaje a un Festival en Rusia, dejó a cargo a López Perttierra, quien también me ayudó a superar esta limitación.

Con Kusch nos hicimos amigos a pesar de la edad: nos unía la preferencia por las cosas de América Latina, sobre todo.

Archivo personal

“EL PROBLEMA DE NUESTRO ARTE”



Programa de *Tango Mishio*,
Teatro de la Máscara,
Buenos Aires, 1957.

Poema-carta a Gallito

*Hoy me entero Gallo amigo
por medio de una carta
que Gené me ha “escribido”
desde Cotópolis, Salta,
que has dado en parar tus huesos
de vagabundo, tus gafas,
tus locuras, tus poemas,
tu limpia sed de distancias,
en el viejo Intransigente
escribiendo unas macanas.*

*Apenas que lo leí
me puse rojo de rabia.
Pensando en mi fiel Rimbaud
mil puteadas te mandaba,
y cien mil te mandaría,
con perdón de las palabras,
si esta carta Gené mismo
no debiera de entregarla.
Pensando en Gallo, mi amigo
de Quijano y sus quemadas,
de Cafayate, de aquí
el compañero del alma,
el que escribe, toma vino
y no roba Temporadas¹¹,
se me puso rojo el pecho,
con cojera las palabras,
se me encrespó la camisa,
se me emblanqueció la barba,
y poco después de gusto
me puse a hacer esta carta*

¹¹ N. del Ed.: Se trata de un reclamo de Ángel a su amigo, en broma, por un libro prestado y no devuelto: *Une saison en enfer*, de Arthur Rimbaud, traducido frecuentemente al español como *Una temporada en el infierno*.

*que por decirte muy mucho
seguro no dirá nada.*

*Nunca pensé que estarías
otra vez, de nuevo en Salta,
y para peor trabajando,
y para peor de mañana,
porque pienso debe ser
tu puesto gritar al alba
los diarios por esas calles.*

*Es la forma en que explicaba
tu incursión, la de un poeta
y también la más honrada.*

*De otra manera sin duda
a Gené te encomendaba
pues quiero sinceramente
que cuando salga de Salta
la lleve volteando el pecho,
manoteándole en el alma.*

*Tal vez la presentación
ya resulte innecesaria.*

*Es un chango macanudo,
toro crecido en la pampa,
y esas cejas que le crispan
la frente como guadaña
son dos abrazos fraternos
derramándose de rabia.*

*Seguramente te acuerdas
la ocasión de esa quemada
en un boliche sombrío
que por Constitución estaba,
en que yo te leí entera,
frente a una copa de grapa,
un litro de vino tinto
y otro litro que esperaba,*

*las andanzas de Miseria
por nuestro amigo adaptadas
al teatro y que en la ocasión
nos alegró hasta en la espalda.
Espero me escribirás
de vez en cuando una carta.*

*Yo estoy aquí muy jodido
gambeteándole a la falta
de dineros, de paciencia,
de hacer pis a las mañanas
solo porque a un empresario
se le ocurrió en hora mala
poner teatro de revistas
donde nuestro teatro estaba.*

*Como consecuencia de esto
Nos clausuró la fachada,
y adentro se sumergió
con cinco tipos y balas.
Nos cambió las cerraduras,
nos desclaveteó las tablas,
y poco después se dio
a vivir entre las ratas
cubriéndose tal vez, ladino,
con mi poncho que allí estaba.*

*Mientras tanto desde afuera
toda la gente gritaba
y nosotros escribíamos
en cartel tales palabras
que de verlas hasta el mismo
letrero se emocionaba.*

*Pronto vinieron más gentes,
pronto vinieron los canas,
y se armó tal revoltijo*

*de gentes, letreros, armas,
que a lo poco caía yo
preso, muy roja la cara,
como una señorita
por dos galanes llevada.*

*Después me depositaron
levemente entre las tablas
de un camión que ellos traían
para arriarlos a la cuadra,
y después se dieron cuenta
de la equivocación y al alba
(esto último es rebusque
de la rima, la palabra),
me largaron con atentos
saludos y voces calmas,
con un lento cigarrillo
y una callada esperanza.*

*El caso es que hasta ahora
estamos sin hacer nada,
pues parece que los perros
nos mearon las pestañas,
y como tal no encontramos
ni tan siquiera una plaza.*

*La obra salió muy chura,
madurita como estaba.
Otra vez te contaré
de cómo allí fue montada,
otra vez que esté más serio,
la voz más equilibrada,
y no tenga tanta prisa
como la que ahora me embarga,
pues tengo que salir ya
a verla a ella, mi amada,
la que me tuerce las plantas,*

*me descomponer la cara,
me arruga hasta los bigotes,
me subleva las pestañas,
me descomponer, me aprieta
con su luz enamorada.*

*(Esto último es muy serio
estoy perdido, me falta
el aliento por su nombre,
por su boca de granada,
por sus faldas hecha trizas
en el viento, las distancias
que con el pie va dejando
llena de nardos de plata.*

*Al solo recuerdo póngome
a bailar en una pata.*

*Chau Gallito, hasta otro día,
mandá coca, vino y cartas,
dale un abrazo a los changos
amigos, y a esa Salta
pisala con todo el pie,
arrugala en la garganta,
para que aquí yo sienta
su nombre de tierra brava
su yuchán y su sonrisa
golpeteándome en el alma.*

Crónica de escritura

COMENTARIO A EL PROBLEMA DE NUESTRO ARTE

Evidentemente, en “El problema de nuestro arte” Kusch trata de abarcar muchos sectores de la cultura o de la incultura del arte. Yo me quedaría con la palabra “fealdad”. Lo contrario de lo feo no es la belleza, es lo lindo. Por lo tanto, a mí me interesa mucho más la belleza, y reconocer la fealdad como elemento de belleza.

Yo diría que “El problema de nuestro arte” es un problema de vida plena. En la vida plena están todas las posibilidades como elemento de belleza. La

belleza es excepcional. Mientras que lo lindo, lo feo, no son excepcionales necesariamente.

La ficción también puede ser bella, pero por lo general no es linda, porque no es real. Es lindo el saber que uno no es lo que es, porque, por lo general, uno tiene una visión distorsionada de sí mismo. En ese sentido Kusch habla de la realidad de una forma mucho más verdadera y, por lo tanto, ataña más a la belleza por ser verdadera.

Creo que el pueblo es la base de la sociedad, sobre la cual están todos los otros estamentos sociales. Por lo general, ese pueblo tiene que soportar pasivamente todos los vejámenes, todas las injusticias, las inmoralidades.

Considero que hasta ahora lo que tiene más posibilidades de ser un arte auténtico y diferente, que exprese al pueblo, es el mimo. El mimo trabaja la locomoción, la columna vertebral, lo que permite que la gente camine, se traslade. El mimo trabaja con la acción corporal. ¿Cómo ayuda el mimo a expresar al pueblo? Accionando auténticamente.

¿Qué es la autenticidad? Supuestamente sería ser lo que uno es, profundamente hablando. Por lo tanto, está ligada a los primeros elementos del ser humano necesarios para sobrevivir. Ser auténtico es comer cuando se tiene hambre, es mirar lo que a uno le interesa, decir lo que uno piensa, o siente, o busca.

7 de marzo de 2020.

RECUERDOS COLATERALES: EL OLOR DE AMÉRICA

En *América profunda* Kusch habla del “olor de América”. Un día, en la Quebrada de Humahuaca, convencí a mi mujer de ir a sentir el olor de América. En la Quebrada se juntan grupos muy chicos a bailar, a beber, a comer, en Carnaval, y se produce una especie de olla de olores que son terribles. Es curioso, porque María Julia no pudo aguantar y no duró allí ni un minuto. Yo, me la banqué. En algún momento, empecé a sentir una especie de placer muy especial al percibir ese olor. Ahora me pregunto, ¿por qué no hay un arte de los olores?

7 de marzo de 2020.

COMENTARIO AL POEMA-CARTA A GALLITO

Larga la carta, ¿no? Avatares del teatro.

El hecho de ser salteño me permitió conectar a Juan Carlos Gené con gente de mi provincia que le podía interesar. Pero a mi sorpresa, Juan Carlos se encontró con el poeta Gallo Mendoza, querido amigo, de quien yo no sabía que

estaba otra vez de nuevo en Salta. Esa noticia fue la que me dio el impulso para escribir esta carta-poema.

¿Por qué incluí esta carta? Tal vez porque es fruto de mi posible espontaneidad en algunos momentos y porque me gustaba el tono, pero pienso que sobre todo era para poder pensar, y hacer pensar, sobre lo teatral (el mimo) y cómo pueden variar los roles. Al punto de que considerándome un “no muy buen autor” haya logrado hacer muchos espectáculos en una forma teatral muy difícil: la del lenguaje del cuerpo.

Quizás fue por esa carta-poema a Gallo Mendoza que a Gené se le ocurrió que yo podría tener dotes literarias y que podríamos hacer una obra (¡de mimo!) juntos. Lo curioso fue la distribución de roles, porque él propuso que yo sea el autor literario, y él el director, que encararía la acción teatral como si fuera una obra de mimo, o de pantomima. El futuro lo encontraría a él en el mundo de la dramaturgia y a mí en el de los espectáculos de mimo.

La idea de Gené fue trabajar sobre la leyenda del kakuy, leyenda que yo conocía de chico. Para mí era un pequeño conflicto escribir en verso, como él quería, cuando yo no era un probado escritor. No logré escribir algo que me satisficiera. De todas maneras, me interesaba la conexión con Gené y el hecho de que pudiéramos realizar algo que me permitiera aflorar en el mundo teatral. Por otro parte, confiaba mucho en Gené como director. Lamentablemente, nunca nos definimos a trabajar realmente en el proyecto y la propuesta se fue diluyendo, especialmente por la actividad que teníamos en otras obras de teatro.

Agosto de 2018; noviembre de 2018; marzo de 2019.

RECUERDOS COLATERALES

Mis comienzos en el teatro profesional se ligaron bastante a conflictos artístico-laborales. Como se dice en una estrofa, los empresarios del Teatro de la Luna querían cambiar todo y poner un teatro de revista, que tal vez les resultaría más redituable económicamente. El Teatro de la Luna fue una experiencia para mí muy importante porque era principalmente un teatro intermedio entre lo puramente independiente y lo comercial. Allí conocí el trabajo de Juan Carlos Gené como mimo, ya que presentó un espectáculo con el grupo de pantomima Pequeña Compañía de Pipo, que la conformaban Goly Bernal, María Escudero, María De Lucca, Jorge Landó y Leandro Ragucci quien hacía la escenografía (espero no olvidar a nadie, no recuerdo).

4 de abril de 2019.

Después del bombardeo de Plaza de Mayo fuimos con Gallito a caminar por el puerto viejo, que era un lugar que a mí me impactaba mucho, debido a las monstruosas grúas portuarias que a la noche parecían ser de otro mundo. Era muy poético ver eso (ahora es Puerto Madero, muy lindo pero no tan poético). Caminamos por la costanera para observar la flota del comandante Rojas que estaba sitiando Buenos Aires. Al llegar, nos dimos cuenta que habían cortado todos los árboles que daban sobre el río, y habían puesto los troncos como si fuera una barricada. Es tremendo lo que algunas personas pueden hacerle a la naturaleza. De todas maneras, al pasar hace algunos días por allí, los nuevos árboles –seguramente ignorando todo esto– están bien.

11 de abril de 2019.

Anecdotario I

A PROPÓSITO DE INICIOS: EL APELLIDO ELIZONDO

El primer Elizondo que pisó suelo norteño se remonta a fines del siglo XVI (o, al menos, es el primero de quien se tiene algún rastro): Juan de Elizondo, natural del reino de Navarra, que se registró como escribano en la Gobernación de Tucumán en 1592. En ocasiones, el apellido ha figurado como “Lizondo”, sumando algunas disputas o confusiones “apellidescas”, como la que quiero contar a continuación.¹²

Cierta vez, alrededor del año 1991 y estando en una labor conjunta con el poeta Fernando de Elizalde, lo llamé para decirle que tenía planificado un viaje a Europa. Me preguntó si iba a ir al País Vasco. Le contesté que seguramente sí, porque era mi obligación cumplir también con mi mujer de ascendencia vasco-francesa y que tal vez íbamos a pasar por el pueblo de Elizondo del lado español.

Entonces Fernando me preguntó si yo sabía el significado de ese apellido. Le contesté que era: “al lado de la Iglesia”. Me dijo que “al lado de la Iglesia” significaba su apellido, pero el mío era “al fondo o detrás de la iglesia”. Yo, sinceramente, me sentí como la mona con que me mandara al fondo, detrás. No pude argumentarle nada, pues no tenía la certeza, pero lo sufri.

¹² N. del E.: Ángel tomó esta información de: Jorge F. Lima González Bonorino, *Salta: la primitiva sociedad colonial en la provincia de Salta* (Buenos Aires, Sociedad de Estudios Históricos-Sociales, 1998), 235.

Estando en Elizondo pregunté por el significado y me contestaron que era “al lado”. ¿Y Elizalde? Era atrás o al fondo, contrariamente a lo que uno podría pensar si lo relaciona con el castellano (Elizondo suena más a “fondo” que Elizalde, que suena más a “al lado de”).

Luego, lo que hice fue llamarlo y decirle que no era así como me había dicho y que a pesar del parecido, o no, de las palabras, mi apellido era “de al lado”, y el de él “detrás”. Le conté y lo tomamos muy en broma, como corresponde. Quizás también aprendimos, con un poco de humor, de un chisme.



María Julia y Julia con el letrero del pueblo de Elizondo en el País Vasco.

¿Por qué el chiste anterior y esta foto? Solo porque es bueno (creo) que lo bueno esté presente. ¿Qué es lo bueno? Lo que encaramos, a veces con mucha valentía, algún talento y tal vez otras virtudes, o defectos. Pero también lo que constituye parte de nuestro pequeño problema social. Una autenticidad también, aunque se repita la palabra, pequeña.

Por lo demás, con Elizalde las veces que nos volvimos a encontrar nos divertía mucho jugar con las palabras y sus posibles significaciones.

UN POSTRE PARA SARMIENTO

En uno de mis viajes a Tucumán, al llegar a la casa de mi tía abuela Carmen Smith Mullton de Avellaneda (la llamaban “Pamen”, y era hija de los ingleses que trajeron el ferrocarril al país) me recibió muy bien, me preguntó por su hermana, y al darme la habitación donde iba a dormir, me dijo que era en la que había dormido Sarmiento. Creo que le dio mucha importancia a esa anécdota porque Sarmiento no era muy amigo de Facundo Quiroga, y mi abuela había estado casada con un Quiroga.

Por ese motivo cuento la siguiente anécdota que me relataron: resulta que en un acto muy importante vinculado al ferrocarril, siendo presidente, Sarmiento asistió y entre todos lo que le ofrecieron hospedaje, él decidió hacerlo en la casa de los ingleses. Así fue que se alojó en la casa de mi tía abuela.

Seguramente allí comerían comidas inglesas que a Sarmiento no le disgustarían. Pero cuando le preguntaron a Domingo Faustino qué postre preferiría comer, él contestó (con ganas de molestar a los ingleses): “postre criollo”. Ninguno de estos gringos sabía qué era el postre criollo. Debían averiguarlo. Después de varias consultas se supo que había como cuarenta postres que se podían llamar criollos. Cundió el pánico porque había que decidir por uno. Al final, eligieron aquello que les parecía más criollo: mazamorra con miel de caña. Cuando finalmente le preguntaron si era ese el postre que había pedido, Sarmiento –tal vez con satisfacción, o tal vez con ninguna– dijo que sí.

SOLIDARIDAD FUTBOLÍSTICA

En el fútbol tuve una actuación que en este momento me llena de gusto. Resulta que como era muy joven alternaba la Segunda División con la Primera. Un día en la Segunda íbamos ganando por seis goles, cuando sancionaron un penal a nuestro favor. Yo salí corriendo y dije que lo quería patear (no lo hacía mal). Todo el mundo estaba de acuerdo y creo que provocó expectativas, pues no era habitual que los arqueros patearan penales. Calculé bien el tiro, pero se va afuera, pasó junto al palo izquierdo del arquero. Todos mis compañeros, y gente del público, se me vinieron encima. Me abrazaban y me felicitaban. Yo no entendía nada, hasta que comprendí lo que estaba pasando: pensaban que yo lo había tirado afuera por solidaridad, para no hacerle otro gol más al arquero contrario. Se construyó, sobre eso, una pequeña leyenda local.

Mi especialidad eran los reflejos y los saltos de todo tipo. Y también tirarme a los pies de los jugadores por más fuertes que estos fueran. Como dije antes, me llamaban el arquero suicida: esa vez que me pegaron una patada en

la cabeza y que me dejó inconsciente aproximadamente durante cinco horas, me contaron que lo primero que pregunté cuando recobré el conocimiento fue cómo habíamos salido.

MATE COSIDO

El 10 de diciembre de 1991 le escribí una carta a Félix Luna porque había leído un artículo en la revista *Todo es Historia*, que él dirigía, y que trataba sobre el “bandido de los pobres”: Mate Cosido. En esa nota se decía que había desaparecido a partir de no recuerdo qué año y eso fue lo que motivó mi carta: yo sí sabía adónde había estado.

En el año 1953 yo había solicitado un puesto como maestro en algún lugar alejado donde no hubiera docentes, o que no quisieran ir, puesto que yo no era maestro. Me designaron a Colonia Santa Rosa. Cuando llegué al pueblo, después de bajar del ómnibus, me tiré al suelo en medio de mis dos valijas: había escuchado disparos de unos hombres que tenía a uno y a otro lado mío. Así fue mi llegada a Colonia Santa Rosa, al estilo *Far West*.

Me instalé en junio en una habitación cedida por un hombre del pueblo y comencé a ir a comer a una fonda, donde me sentaba en una mesa con cuatro o cinco personas. Un día escuché que hablaban de Mate Cosido, de quien había oído historias desde chico. Pregunté qué noticias tenían de él y me contaron que lo habían largado de la cárcel: “es aquél”, me dijeron. Añadieron –en broma– que sería bueno que cada vez que saludara, al entrar o al salir, lo hiciera un poco en dirección a él. Yo tomé a fondo el consejo. Mate Cosido era un tipo robusto, más alto que yo, con un rostro cuadrado. En ese momento creo que usaba bigotes, era bastante inexpresivo, y muy tranquilo. De todas maneras, se percibía que era un tipo de acción. Creo que no estaba armado, a diferencia de la mayoría de los que estábamos allí. Yo, por ejemplo, llevaba conmigo dos revólveres.

Lo vi todos los días, bastante tiempo, durante tres o cuatro meses, pues a la noche nos quedábamos a jugar a las cartas, ya que no había otra cosa que hacer para divertirse. Él siempre estaba en la otra mesa, con otra gente, pero siempre ensimismado. No hablaba casi nunca. Cuando yo pasaba cerca y lo saludaba, respondía monosiládicamente. Tenía casi siempre en la boca un bolo de coca (acullico), y de vez en cuando sonreía de manera ingenua y “buena” como un chico. Transmitía paz. Pero también se intuía la presencia de una fiera dentro de él que podía salir cuando fuera necesario. Creo que por esas dos partes suyas imponía respeto.

Al cabo de un tiempo hubo un par de asaltos. La gente decía que Mate Cosido estaría en la investigación. Otro asalto. Y luego Mate Cosido desapareció. No vino más a comer. La gente comentaba que Mate Cosido había vuelto a las andadas.

UN PROFESIONAL DEL TEATRO

Un día que yo no debía ensayar *El herrero y el diablo* pasé por el teatro Odeón que quedaba en la calle Esmeralda (casi Av. Corrientes), y se me ocurrió pedirle a un trabajador del teatro si me dejaba pasar, y si era posible sentarme en la sala para experimentar la vivencia de ese teatro tan importante que quedaba a la vuelta del nuestro y que admirábamos. Por allí habían pasado grandes figuras. El empleado accedió a mi pedido y yo me senté en la sala a oscuras. A cierto tiempo de estar allí (saboreando el teatro pasado) ingresó un señor con una voz muy interesante acompañado por otra persona. Subió al escenario y desde allí le dijo al otro que tomara nota de lo que iba a decirle. Entonces comenzó a probar su voz en distintos espacios del escenario. Pronunciaba una “Aaaaaa” y al mismo tiempo se lo veía oírse. Me parecía que tenía una noción muy precisa de la repercusión que podía tener su voz según el lugar en el que se parara. Después de un tiempo de esta práctica le dijo a su ayudante: “el texto lo digo acá”. Me asombró el conocimiento profesional de este señor que podía detectar las distintas resonancias de su voz para decir un texto determinado y que ese lugar posiblemente fuera el mejor para pronunciar dicho texto. Fue una lección para mí muy importante de teatro: saber que se podía hacer algo que para los actores jóvenes, como yo en ese momento, era impensable. Se trataba de un viejo actor, de la vieja escuela española, de quien nunca supe su nombre.

**PARTE II:
EUROPA.
IDAS Y VUELTAS**

Testimonio 3

En la obra de Juan Carlos Gené, *El Herrero y el Diablo* (1955), trabajaba María Escudero. Ella se encargaba de la coreografía de las danzas folklóricas y, como yo sabía “balbucear” algunas, me encomendó bailar unas mudanzas de malambo. La obra estuvo muy buena, pero los empresarios querían dedicar el Teatro de la Luna a lo comercial, y entonces se armó lío. Es lo que cuento en el poema-carta a Gallito: nos cerraron el teatro.

María Escudero hacía tiempo que me había propuesto formar parte de una compañía de “lo nuestro” (el cuerpo). Con el teatro cerrado esta propuesta cobró mayor importancia. Ella dijo que me llamaría. Nunca lo hizo.

Un día del año 1957 nos encontramos de casualidad en la calle. Le recordé –un poco en broma– que no me había contactado para su proyecto y ella me respondió que había decidido estudiar mimo con Marcel Marceau, y que viajaría a París en quince o veinte días. La compañía quedaría para otro momento. Yo le conté que me había encontrado con él en una comida en el Teatro Liceo que le habían hecho para agasajarlo y, en mi pobre francés, también le había preguntado si sería posible estudiar con él. Marceau me respondió que teniendo en cuenta que yo había comenzado a hacer teatro como actor, no había ningún problema. María me dijo que ya tenía los pasajes y que otro joven vendría también con ella. Ese joven era Francisco Javier. Me entusiasmé con esta idea y le propuse a María ir con ellos. Ella asintió muy gustosa.

Los últimos años en Buenos Aires había trabajado, además de actor, como vendedor de libros. Este empleo me permitía seguir con el teatro porque podía disponer de mis horarios. Felizmente me fue muy bien (económicamente hablando), ya que me posibilitó abonar el pasaje a Francia y vivir allí con mis ahorros durante un tiempo.

Fue esta querida amiga, María Escudero, quien me dictó lo que en su momento debía poner en mi solicitud para obtener el patrocinio del gobierno francés: “Mimo, Pantomima y Expresión corporal”. Con el tiempo, esos tres sectores del teatro que yo casi desconocía, se transformarían en el primer nombre de la Escuela (no se puede decir que no soy fiel a los amigos).

Salí de Buenos Aires con María Escudero y Francisco Javier con el objetivo de perfeccionarnos en Europa, sobre todo en el área del mimo, con Marcel

Marceau. Yo (que nunca había subido a un barco) sentí que emprendía una aventura muy importante en mi vida. El que me instruyó mucho fue Ernesto Cabezas, amigo de la infancia e integrante de Los Chalchaleros que venía de realizar unas actuaciones en París. Incluso “Cabecita”, como le llamábamos, me ayudó con la parte final de la mudanza de un departamento que había alquilado en San Andrés. Me acompañó incluso hasta el barco y me ofreció guardar una biblioteca bastante grande y lujosa (por los libros que contenía, como libros autografiados, primeras ediciones, etc.) que, muchos años después con el divorcio de Cabezas, nunca supe a dónde fueron a parar.

Como decía, Cabecita me instruyó sobre el viaje en barco, lo que tenía que hacer. También me contó sobre su estadía en París y me dio consejos y contactos para permitirme un arribo equilibrado a una sociedad tan distinta. Por ejemplo, me hizo comprar ponchos y elementos folklóricos para vender allá en caso de necesitarlo, y también me mencionó a un médico marroquí francés que le gustaba mucho el folklore argentino (podría ser una posible fuente de trabajo). Empecé a ganarme mis primeros francos dando lecciones de danzas folklóricas argentinas a la mujer y a la hija de este señor. El médico era “adicto” a “lo argentino” y fue muy atento conmigo desde que llegué a París.

Gracias a Cabecita tuve esa oportunidad que me permitió vivir durante un tiempo. También me recomendó perfeccionarme en la danza de malambo que en Francia, según él, iba a impactar bastante. Efectivamente fue así. Yo tenía la intención de ser el bailarín que no era. Había que proveerse de todo para solucionar posibles inconvenientes que podría encontrar en la sociedad europea de posguerra. Por ejemplo, llevé (o llevamos) dos bolsas de sesenta kilos con latas de conserva, leche condensada, mucha yerba, etc. Los argentinos que viajábamos en ese momento, y que no disponíamos de la fortuna que era precisa para vivir en Europa, teníamos tal vez una idea exagerada de la abundancia argentina y de la pobreza europea, que en alguna medida era cierta, pero no tanto como nos hacía pensar lo que nos decían. Nos sentíamos un poco heroicos y un poco tontos al mismo tiempo.

ET VOILÀ LA VIE

Cuando llegamos al barco, que se llamaba *Charles Tellier*, un pequeño grupo comandado por un comisario naval nos recibió con un canto tradicional francés que luego lo repetimos durante todo el viaje de veinticinco días. Hablaba sobre la vida que, seguramente, los tripulantes del barco querían para esa larga travesía. El canto decía más o menos así:

*Et voilà la vie
la vie chérie ah! ah!
Et voilà la vie
Sur le Charles Tellier
Et voilà la vie
que tous les moines font.*

Este recibimiento nos alentó mucho, a pesar de la idea de los sacrificios que, según los pronósticos, deberíamos de afrontar. Un dato curioso: fui y volví en el mismo barco, después de haber pasado siete años de estadía en Europa.

Por supuesto, en los barcos de ese tiempo se vivía un mundo de relaciones muy especiales que incidían, posiblemente, en formas de vida diaria particulares. A pesar de los juegos que organizaban los tripulantes, nosotros nos preocupamos por hacer una serie de actividades artísticas. Por ejemplo, hacer un personaje y entrar al comedor vestidos de una determinada manera. Invitábamos a la gente a hacer cosas locas –por supuesto, dentro de una locura no tan importante–. Hicimos, con María Escudero y un músico que conocimos a bordo, un espectáculo de teatro y folklore. La realidad es que ese viaje con María Escudero y con Francisco Javier fue para mí la segunda entrada, y tal vez definitiva, en el mundo del teatro.

A pesar de mi cansancio de tantos días de preparar el viaje, ya que supuestamente iba a durar dos años, todo eso se solucionó con la canción que nos cantaron al embarcar.

*Et voilà la vie
la vie chérie ah! ah!*

Era la vida del mar. Lo aprendimos después. Fue una especie de crucero espiritual, un crucero de tercera clase, pero muy bueno para nosotros.

Et voilà, nos encontramos con Carlos Gandolfo, Inda Ledesma y otros actores que volvían de un festival de Rusia justo en el Cristo Redentor de Río de Janeiro, en una escala que hizo el barco en esa ciudad. *La vie chérie* para ellos continuó rumbo a Buenos Aires, y para nosotros siguió desarrollándose en altamar hacia ese conocimiento que buscábamos. Felizmente ese aprendizaje se nos daba en formas muy especiales, tal vez por casualidad, o tal vez no.

¿Qué es la casualidad?

*Et voilà la vie
la vie chérie ah! ah!*

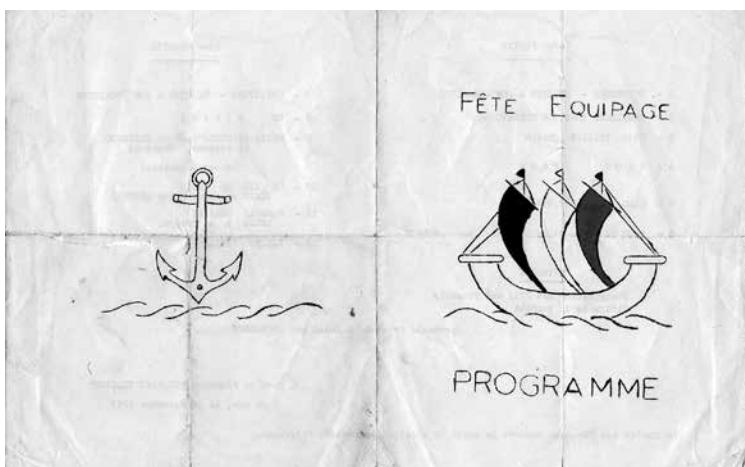
TODO IBA VIENTO EN POPA

Nada más acertado que este título para el comienzo de nuestro viaje. Esa canción que nos sugirieron cantar de memoria fue el *leitmotiv* o el coro de muchas actividades que se hacían en el barco. Por ejemplo, María Escudero nos propuso, ya que ella cantaba y yo sabía algo de danzas folklóricas, llevar a cabo un pequeño espectáculo argentino para los demás pasajeros.

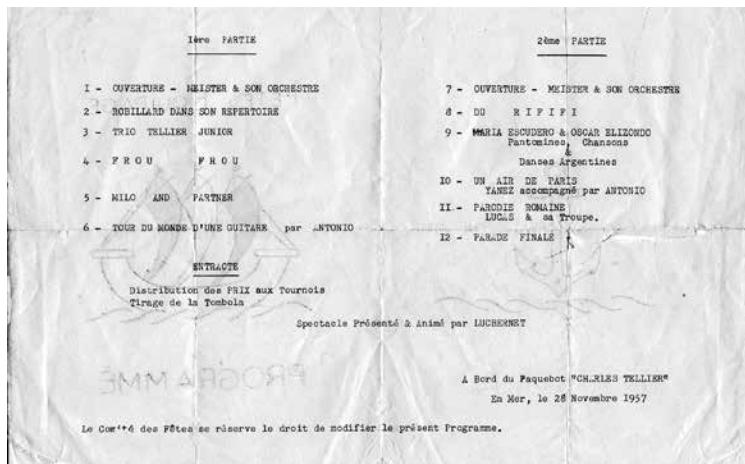
Nos divertíamos bastante. Ese mundo de las danzas folklóricas locales se unió con el cruce del Ecuador y con la continua actividad que se hacía en el barco para hacer más placenteros los veinticinco días de viaje. Creo que al final se terminó con un show o espectaculito hecho por los marineros del barco y dirigido por el comisario naval que nos había recibido con su acordeón. No faltó un romance mío con una joven chilena que viajaba a Lisboa, ni los llantos melodramáticos de la despedida que se produjeron al llegar al puerto, ni las promesas de reencuentro que nunca se cumplieron.

Archivo personal

PROGRAMME FÊTE EQUIPAGE



Programa de espectáculo, *Fête Equipage*, a bordo del "Charles Tellier", 1957.



Programa de espectáculo, *Fête Equipage*, a bordo del "Charles Tellier", 1957.

Crónica de escritura

COMENTARIO AL PROGRAMA

Después del cruce del Ecuador se hacía una fiesta importante para todos los pasajeros, en la que se dramatizaba con el dios del mar y ciertos aspectos de la vida marítima que se remontaba hasta los griegos. La relación establecida con el comisario naval con su acordeón y su *Et voilà la vie* nos llevó, seguramente más impulsados por María que por mí (pues yo era un neófito al lado de ella), a intervenir en otra fiesta de la tripulación que se daba para amenizar la larga travesía.

Este programa corresponde a este segundo espectáculo, donde intervenimos en la segunda parte y presentamos pantomimas, canciones y danzas argentinas. No aparece Francisco Javier en el programa, pero él también participó. Seguro que no estaba en escena y por eso no aparece, pero él hizo de guía. También un músico, cuyo nombre no recuerdo, tocaba el piano.

Me alivió haber encontrado este programa (de casualidad), ya que pensé que lo había perdido, y Nacho me había amenazado, en broma, con no seguir con la travesía del libro si no lo encontraba.

9 de mayo de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: CRUCEROS

Cada vez que mi mujer, María Julia, me proponía un crucero como posibilidad de viaje o de vacaciones, yo le respondía en broma –y en serio– que había hecho muchos “insuperables cruceros” en mi vida. En realidad, hice este, “el mejor”, la ida y la vuelta de Europa en el *Charles Tellier*, el viaje al Líbano, la vuelta a Marsella, y el cruce a Finlandia. Demasiado para un salteño que no conocía ni tenía idea de lo que era el mar hasta los veinte años.

10 de marzo de 2020.

CAPÍTULO 4: PARÍS-BERLÍN-PARÍS

Testimonio 4

En 1957 había viajado para estudiar mimeo con Marcel Marceau y para conocer muchas francesas. Esta última ambición se vio frustrada con el conocimiento de una argentina.

ISABEL...

Tuve la gracia y la desgracia de conocer a mi primera mujer, Isabel Larguía, en la Ciudad Universitaria el día después de mi llegada a París. Ella era santafecina (de una familia patricia argentina), estudiaba dirección de cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), y era comunista. Se rodeaba de intelectuales y artistas, como Nicolás Guillén que era su amigo, el escritor Julio Cortázar, Harold Gramatges (músico y embajador de Cuba en Francia), Joris Ivens (realizador cinematográfico holandés), entre otros.¹

¹ N. del Ed.: El Institut des Hautes Études Cinématographiques (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) de París fue fundado por el realizador cinematográfico Marcel L'Herbier el 4 de septiembre de 1943 y abrió sus puertas el 6 de enero de 1944. Algunos maestros que pasaron por el instituto, entre sus inicios y el Mayo francés, fueron: Georges Sadoul, Jean Mitry, Serge Daney, Jean Douchet, entre otros. Entre los alumnos de la primera promoción se pueden destacar, por ejemplo, a Alain Resnais y Yannick Bellon. Por otro lado, la historia de Isabel Larguía es muy intensa y apasionante. Nace en 1932 en Rosario, Santa Fe, en el seno de una familia patricia terrateniente. De adolescente se traslada a Buenos Aires a estudiar como pupila en un colegio católico y bilingüe, el Michael Ham. A partir del golpe de Estado de 1955 comienza a acercarse al Partido Comunista. Al año siguiente viaja a París, donde intensifica su actividad política (contexto de la guerra de Argelia), a estudiar cine en el IDHEC. Joris Ivens, la postula a una beca de especialización como camarógrafo de guerra en Berlín Este, y se dirige allí. En 1961, los alemanes la envían a Cuba para filmar la invasión organizada por Estados Unidos a Bahía de Cochinos. Aunque llega tarde, ya que las fuerzas armadas revolucionarias de Fidel Castro y el pueblo cubano derrotan a los invasores, decide quedarse en la Cuba revolucionaria y comienza a trabajar en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Entre 1967 y 1968 acompaña (en calidad de documentalista) a los voluntarios cubanos que lucharon por la independencia de Guinea Bissau, colonia portuguesa, e intenta hacer lo mismo en Nicaragua contra Somoza, pero es apresada y finalmente liberada. En La Habana, a inicios de 1969 junto al intelectual John Dumoulin, su pareja, escriben y comienzan a difundir su primer manuscrito titulado "Por un feminismo científico" que se edita por Casa de Las Américas en 1971, y en el que se introduce la cuestión de la mujer en el debate marxista. Ese ensayo, muy difundido en sus distintas versiones, es el que propone por primera vez la categoría de "trabajo invisible" para la teorización de la labor doméstica. En la década

A Isabel le habían impedido ingresar, por ser mujer, a la carrera de dirección de cine. Las mujeres en aquel entonces solo tenían acceso a las carreras de fotografía, montaje o *script girl*. Finalmente pudo hacerlo, porque comenzó a asistir a los cursos como oyente, y después de insistir logró ingresar a la carrera, siendo la primera mujer en hacerlo.

A mí me parecía interesante su potencial carrera en la creación cinematográfica, y a ella le importaba mi posible desarrollo como actor de cine. Isabel me decía que yo tenía todas las características del actor de cine: era, según ella, a diferencia del actor teatral, más espontáneo y libre en el esquema de actuación y en la preparación de las escenas. No necesitaba tanto preparativo para construir un personaje y alcanzar una supuesta verdad en la actuación. Tal vez eso se debía a mi infancia en el campo, a los deportes, y al interés por lo corporal.

Ella podría haber tenido un gran futuro en su oficio, y yo también, probablemente en el cine.

Nos entendíamos muy bien, hasta que nos fuimos a vivir juntos a un cuarto de hotel en el Barrio Latino. Era un cuarto muy chico, con algunas cosas de América Latina, nada francés, y yo había puesto sobre la pared –como una guarda y rodeando todo el cuarto– la piel de una boa que había traído de Salta.

... Y SEBASTIÁN

Con Isabel estuvimos tres años juntos, y tuvimos un hijo en París, a quien llamamos Sebastián. Yo había empezado a trabajar en La Guitare, lugar en el que nos propusieron actuar con un grupo que habíamos formado para el Festival Internacional de la Ciudad Universitaria, donde sacamos el segundo premio. La Guitare fue la solución mágica, porque me permitió a mí, con un trabajo de media hora por noche, disponer de todo el día para mis estudios de mimo. Ese lugar se dedicaba, por lo general, al folklore español y, de vez en cuando, al latinoamericano. Allí pasaron cantando folklore argentino María

del setenta Isabel egresa de la carrera de Historia en la Universidad de la Habana, luego finaliza un posgrado en filosofía marxista-leninista y en comunismo científico. Más tarde trabaja como documentalista en los Estudios Cinematográficos de la Televisión de La Habana. Figura clave del feminismo latinoamericano (participó y conformó distintos congresos, espacios, publicaciones, etc.), fallece en Buenos Aires (la familia Larguía-Dumoulin residía allí desde 1988) el 14 de febrero de 1997.

Véase el siguiente estudio, del que tomamos la información anterior y recomendamos enfáticamente: Mabel Bellucci y Emmanuel Theumer, *Desde la Cuba revolucionaria*.

Feminismo y marxismo en la obra de Isabel Larguía y John Dumoulin (Buenos Aires, CLACSO, 2018).

Elena Walsh y Leda Valladares. Todos las recordaban con mucho cariño.

Toda esta vida tan ecléctica en una ciudad tan especial como el París de ese entonces, hizo que en algún momento yo descuidara la relación con Isabel (una noche le fui infiel) y que ella decidiera dejar mis cosas en la puerta del departamento. Cuando a la mañana siguiente regresé para intentar entrar, me encontré con un cartel en la puerta que decía algo así como “este lugar está protegido por el gobierno de la República de Cuba”, lo que significaba una clara advertencia de Isabel para que yo no ingresara. Esto se hizo más grave para mí –irónicamente hablando– porque dicho comunicado estaba firmado por Harold Gramatges, gran músico cubano y amigo mío también.

Tiempo después, Isabel se conectó conmigo por nuestro hijo, Sebastián, y regresé por un tiempo a casa. En ese momento, ella había tomado contacto con Joris Ivens, uno de los cineastas más importante de cine documental, y consiguió una beca para estudiar cine en Berlín Este.

Después de un tiempo, en que seguramente Sebastián sentía la ausencia de su padre, Isabel me llamó ofreciéndome pasar unos días en Berlín y, además –si yo quería quedarme–, ella tenía unos amigos en el Berliner Ensamble, el teatro de Brecht, que estaban interesados en mí como posible profesor en la parte del mimo y/o del cuerpo. Uno de ellos era Néstor Raimondi, un director argentino que posteriormente llevaría la experiencia de haber trabajado allí a Buenos Aires.

Entonces fui a la República Democrática de Alemania y estuve más de una semana en Berlín. Por una parte, me interesaba mucho la experiencia comunista, pero por otro lado me preocupaba bastante vivir en un lugar tan desolado y triste. Esa parte de Berlín contrastaba mucho con el lado americano, por ejemplo, donde se habían propuesto, tal vez con propósitos puramente políticos, reconstruir y modernizar la ciudad. El día que llegué, Isabel me llevó al colegio de Sebastián en el límite entre Berlín Este y Berlín Oeste. Fuimos y nos encontramos con un grupo de chicos esperando. De golpe, vi a uno de ellos que, con los ojos muy abiertos, avanzó un paso hacia mí y quedó inmóvil. Yo avancé también hasta que nos abalanzamos uno sobre otro. Cuando Isabel nos separó advertí que dos guardias, uno americano y el otro ruso, estaban también muy emocionados. Ellos se encontraban justo en el límite de los sectores. Era el lugar donde poco tiempo después se construiría el Muro de Berlín.

Archivo personal

«ENFANT DU SIÈCLE»

ENFANT DU SIECLE

Cuando al fin logró abordar el avion en Praga, sentia aún en los huesos el larego y absurdo viaje que la habia llevado en ferrocarril de Berlin a Paris. Recordaba la búsqueda afanosa que tuvieron con Ivens y Gramatges-más musico que Embajador- de una vía posible de comunicación rápida con Algún punto de America Latina, la posta permanente al lado del teletipo de L'Huma, la vuelta hacia la Embajada cuyas puertas se abrían en la madrugada como por conjuro, la pregunta ansiosa ;Il na pas rien de rien encore? y la respuesta de Ivens, Non il te faudra retourner a Prague, le coup de l'Oas tien s tre ferme encore!

-No hay vuelos posibles que salgan de Paris y puede durar varios dias-

-Las tropas invasoras?

-No hay claridad, ninguna noticia es confiable, de hecho no sabemos nada.

Desde hacian mas de 48 hs se debatian los partes de noticias desgarrándose como fieras. Unos que las calles de La Habana habian sido totalmente tomadas por los contrarrevolucionarios, otros que estos habian sido rechazados hacia las mas lejanas playas dado que Kennedy no habia prestado apoyo aereo.

Para ella La Habana era un punto tan remoto del globo como podria haberlo sido Singapur. En ese mar de inmenso desconocimiento solo aparecian dos islotes. Jose Matí y Nicolas Guillen. Luego algunos amigos de la Cite Universitaire exiliados por una tiranía feroz y una imagen a la que queria acercarse, una imagen que no podia tomar cuerpo tras la niebla lluviosa y fria del destino y la distancia. La de un médico argentino de quien hora se decia que habia muerto, o de quien no se hablaba mas al referirse al movimiento revolucionario, para luego reaparecer afirmando su existencia. Allí, en ese Paris de estudiantina alborotada, donde se entrelazaban sin conocer sus filiaciones los miembros del posterior Affaire Janson, como los jóvenes inocentes y justicieros, quienes como Paul Escobar caerian luciendo un efímero grado de Comandante, para ser devorados por la tierra rápidamente, con la sobradamente conocida avidez de la Pachamama que transforma todo en cieno preñado de nueva simiente. El Old Navy de Paul, de Jaques, de Pierre, de Saverio'; donde se discutia el marxismo, la estética de Lefebvre, adonde solia asomarse Cortazar o Tamayo, o Don Nicolás pero donde se compartimentaban todos los sueños y las semillas de los futuros movimientos revolucionarios.

Texto de Isabel Larguía, s/f.

FOTO Y FOTOMONTAJE DE SEBASTIÁN

Isabel Larguía,
Sebastián Elizondo y
Ángel Elizondo frente a
Notre-Dame, París, 1960.



El fondo del Espejo #6.
Fotomontaje de Sebastián
Elizondo, 1995/2020.



Crónica de escritura

COMENTARIO A «ENFANT DU SIÈCLE»

Este texto que escribió Isabel no tiene fecha. Es una hoja que encontré después de que ella había estado en Buenos Aires con su pareja John Dumoulin, alojados en mi casa durante tres meses, aproximadamente. No recuerdo el año, pero fue a la vuelta de la democracia. Ellos vinieron a la Argentina luego de vivir en Cuba mucho tiempo. Vivieron en el país hasta que Isabel falleció.

El texto comienza mencionando el recuerdo del viaje de Berlín a París, lo que me hace recordar el conflicto y discusión que habíamos mantenido en ese “absurdo viaje” de regreso, que realizamos juntos pero separados (literalmente, además: yo me fui a otro vagón). Pero más allá de eso, este texto que ella dejó en mi casa, da cuenta de toda una época. Es preciso ver los nombres, los lugares y las referencias que se mencionan: Harold Gramatges, Joris Ivens, Nicolás Guillén, el Che...

El momento que relata es cuando fue para Cuba enviada por el gobierno de la República Democrática Alemana, para filmar el intento de invasión de 1961 por tropas contrarrevolucionarias con apoyo estadounidense, pero que fue detenido rápidamente. Coincidí que yo estaba en Berlín con ella en ese momento cuando decidieron enviarla para filmar los acontecimientos en Cuba.

17 de agosto de 2019.

COMENTARIO AL FOTOMONTAJE

Esta foto da cuenta del día en que Isabel viajó a Berlín con Sebastián. Tomamos un taxi y decidimos sacarnos una foto de despedida frente a Notre Dame. En las vestimentas de los tres se ven los destinos: ellos se iban a Berlín (con ropa muy abrigada) y yo me quedaba en París (con saco y camisa). Era otoño. Esa era la escena de la foto original, luego mi hijo –que hoy en día es fotógrafo profesional– realizó este fotomontaje, en el que incorpora una foto de una niña de aproximadamente siete años de edad que aparece de pie mirando esa escena.

Siento una profunda y tremenda emoción cuando veo esta imagen.

24 de agosto de 2019.

Testimonio 5

LES BALLET POPULAIRES D'AMÉRIQUE LATINE

Creo que es necesario hablar sobre otra actividad que realicé en París, que fue la que me permitió estudiar mimo y la que me llevó a decidir dejar Europa en 1964, aunque quizás contar sobre ella no corresponda demasiado con lo enunciado en el título de este libro.

Me refiero a mi actividad primero como bailarín de folklore argentino y luego como director de espectáculos, en los cuales el tema encarado a través de la danza, del teatro, del canto, de la música, del mimo, era América Latina.

Fue en la Casa Argentina en la Ciudad Universitaria, cuando llegué a Europa, donde me encontré con una tucumana y bailamos una zamba en una reunión organizada por la Casa para los nuevos integrantes. Esa zamba me permitió, con el tiempo, participar en el Garden Party de las Naciones, organizada por la Ciudad Universitaria donde cada casa que representaba un país mostraba sus danzas y/o cantos. Representantes de la Argentina no había ninguno, entonces recurrieron a la tucumana y a mí para participar. Formamos un conjunto de música con danza, que luego fue muy conocido en Europa y que se llamó Les Calchaquíes. Con el grupo sacamos el segundo premio en el Garden Party de las Naciones, detrás de los polacos que hicieron un espectáculo formidable con aproximadamente cuarenta y cinco personas en escena.

Esa noche con Isabel decidimos festejar con los polacos y la pasamos muy bien, incluso intentamos bailar algunas danzas tradicionales de su país. Por supuesto, esto se desarrollaba también en la Ciudad Universitaria, en el Pabellón de Polonia. Un tiempo después, ya viviendo con Isabel fuera de la Ciudad Universitaria, en el Barrio Latino, recibí un llamado del grupo que habíamos formado porque un empresario nos proponía hacer un show de media hora en La Guitare. Este lugar, una *boîte intellectuelle*, se dedicaba tanto al folklore español, sobre todo gitano, como al folklore latinoamericano, especialmente el argentino. Por ejemplo, en ese momento estaban Los gitanillos de Cádiz, que era un grupo muy divertido y que bailaban muy bien. Además, como ya dijimos, por allí también estuvieron mucho tiempo María Elena Walsh y Leda Valladares. Por supuesto, aceptamos, porque además nos solucionaba todos los problemas económicos. Esto, como mencioné antes, en alguna medida estuvo

anticipado por mi amigo Ernesto Cabezas, que había regresado de una gira triunfal por Europa un tiempo antes de que yo decidiera viajar a estudiar mimo y me había dado muy buenos consejos.

Ensayamos poco, porque para el Festival ya habíamos ensayado mucho. En este caso la tucumana –creo que porque había regresado a Argentina– fue reemplazada por otra bailarina que era la novia de uno de los músicos.

Durante dos años, aproximadamente, estuvimos haciendo esos espectáculos en La Guitare y también en otros teatros, como por ejemplo en el Théâtre Bobino de París, que era un teatro comercial, donde hicimos una temporada en el año 1962.

En una de las críticas que nos hicieron en *Paris-Presse* el 29 de enero de 1962, decía (la traducción es mía):

Los dos bailarines (él tiene un bello rostro de indio, ella se parece a una Brigitte Bardot en la cual el rostro tendría más carácter) y el trío acompañante y cantante son bastante emocionantes y pintorescos para soportar la difícil comparación con los españoles gitanos de París, los mejores, a mi criterio, que cantan y bailan alternativamente con los argentinos.

La joven mujer del trío que juega con una suerte de ukelele con piel de tatú, tiene una voz tan prodigiosamente pura, lejana y fuerte, que queremos llevárla a casa.

Faltaba todavía un conjunto de danzas capaz de restituir la atmósfera natural de estas fiestas populares, las elegantes y alegres coreografías del “carnavalito”, del “malambo”, de la “zamba” argentina... la cual no tiene probablemente nada que ver con la samba brasileña.

Hasta este momento nos presentábamos como Los Calchaquíes y las danzas de Ángel Elizondo. Un día, un empresario se contactó conmigo individualmente para ofrecerme llevar adelante la formación de un ballet de danzas folklóricas. Yo, un poco ya cansado de la media hora durante todas las noches en La Guitare, acepté su propuesta porque consistía en hacer varias funciones de gala por mes. Incluso en el caso de que no tuviésemos ninguna gala planificada en el mes, me pagaría igual. Así comenzó la nueva compañía que llamamos Les Ballets Populaires d’Amérique Latine.

¿Por qué ballet? Porque era lo que quería el empresario.

¿Por qué popular? Porque los ballets por lo general no son populares.

¿Por qué de América Latina? Porque quería ampliar mi conocimiento sobre la cultura latinoamericana.

Al principio la compañía estaba conformada por ocho o nueve integrantes. Como preparábamos trabajos para diferentes galas, en general compartíamos el programa con otros espectáculos o actividades. Desde el comienzo (no recuerdo el año de creación de la compañía, creo que fue en el año 1962) teníamos un repertorio de danzas y cantos muy conocidos. Nos fue bárbaro. De a poco la compañía se fue agrandando y llegamos a ser como treinta personas, a veces todos en escena. En el último año de la compañía (1964) hacíamos danzas de doce países: el malambo, la zamba, el palito, el pala-pala, la cueca, la bossa-nova, la samba brasileña, el carnavalito, la diablada, la cumbia, el joropo, el santo, el jarabe tapatío, la bamba, etc.



Foto de tapa del programa de *Les Ballets Populaires d'Amérique Latine*, Théâtre de L'Étoile, París, 1963. Registra una escena de la cumbia con antorchas, de una gala anterior. Entre los intérpretes de esa gala, se ve a Claudia Lapacó (Argentina), Sara Pardo (Argentina) y Guillermo Palomare (Méjico), entre otros.

De todas maneras, no todo era danza, también había escenas de tipo teatral y de mimo. Por ejemplo, la escenografía donde se bailaba la zamba era una especie de salón de Buenos Aires (con su estilo parisino) donde los bailarines estaban vestidos formalmente, como si fueran de la clase alta, sin un vestuario folklórico. Mi idea en ese momento era hacer de la zamba argentina una especie de baile que se pudiera bailar en cualquier lugar de Europa; sin necesidad del “disfraz”. Era igualmente lo que se hacía en las peñas en Argentina: lo único que hacía falta era el pañuelo. Me interesaba ver si era posible trasladar eso a Europa.² En el santo, yo realizaba una escena en la cual los bailarines evocaban el vuelo de las palomas por encima de sus cabezas, mientras que yo, con una paloma real, hacía como que la sacrificaba –que era parte del rito vudú en Haití y/o en Cuba–.

Empezamos, como decía antes, la compañía de danzas folklóricas haciendo las galas previstas por el empresario. Luego salió como posibilidad La Fête de l'Humanité, que era la fiesta más importante de Francia y estaba organizada por el Partido Comunista Francés. En ella se reunieron alrededor de sesenta mil personas. A raíz de esta participación me ofrecieron hacer funciones en uno de los restaurantes más importantes del Líbano, el Morocco. Luego de estar dos meses allí³ y comer gratis en uno de los mejores restaurantes del mundo, volvimos a Francia donde, para solventar el espectáculo ya previsto para el Théâtre de L'Étoile, me programaron una gira por la mayoría de las grandes ciudades francesas y que sería catastrófica para mi salud.

Empezamos la gira por Le Havre. Yo había previsto, por razones de tiempo y de gusto personal, un espectáculo para hacer durante un mes. Por lo tanto, no podía ser largo. El espectáculo duraba setenta minutos. Salimos en un ómnibus de París muy bien acondicionado, y llegamos a Le Havre el día anterior. El espectáculo se desarrolló en forma impecable. Cuando

² En este conjunto tuve un arreglo laboral especial con Claudia Lapacó, que bailaba muy bien, y sabía muchas coreografías de danzas argentinas. Era muy cumplidora. El arreglo era el siguiente: le pagaría las actuaciones comprometidas, incluso si no se realizaban por alguna circunstancia. Ella siempre trabajó con una conducta muy profesional, que todavía hace que seamos amigos. Como todos saben, Claudia tuvo mucho éxito en Argentina con obras de teatro de gran jerarquía. El único contratiempo o “problema” fue su noviazgo con el actor Rodolfo Bebán (a quien años después dirigió en una obra que luego no se estrenó), que a pesar de la distancia y el viaje, continuaba firme seguramente por las cartas que ella le escribía todo el tiempo (esto dicho con humor).

³ N. del Ed.: El contrato consultado de las presentaciones en Beirut señala, en principio, un mes de trabajo a partir del debut el 3 de diciembre de 1962.

terminó, la gente aplaudió fervorosamente, y yo estaba encantado de que así comenzáramos esta aventura teatral. Pero resulta que, lo que para nosotros era el final del espectáculo, para el público tal vez fuera la mitad. Recibimos los aplausos, saludamos muchas veces, y consideramos que nos teníamos que ir a los camarines. Después de un tiempo, mientras nos cambiábamos, vino un representante del teatro a decirnos que el público pedía la devolución de la plata. Yo no entendía, porque no se correspondía con los aplausos. Me explicaron que para el público francés los espectáculos de este tipo debían durar, por lo menos, dos horas. Mucha gente, al advertir que el espectáculo no seguía, empezó a protestar y a pedir la devolución del dinero. Fui a calmar al público, pero era muy difícil. Entonces, como seguían protestando, decidí que devolvieran la plata a quienes lo solicitaran. Así, con este fracaso por duraciones teatrales empezó la gira. Lo solucioné improvisando cosas, aumentando las canciones que se hacían, etc., aunque no llegamos nunca a las dos horas. De todas maneras, la gira se fue desarrollando exitosamente y ya sin protestas por la duración. En algunas de estas ciudades, los titulares de algunas críticas fueron los siguientes:

En Saint Ouen: « Fulgurant départ de la quinzaine d'Amérique Latine ».

En Gresillons: « Fiesta Latino-Américaine ».

En Reims: « Les extraordinaires ballets d'Amérique latine ».

«Les Ballets populaires d'Amérique latine méritaient plus qu'une salle clairsemée ».

En Fontainebleau: « Les Ballets Populaires d'Amérique Latine ont enthousiasmé un public nombreux ».

En Tours: « Les Ballets d'Amérique Latine ».

En Du Mans: « Les extraordinaires ballets populaires d'Amérique latine ».

En Saint Nazaire: « Les célèbres 'Ballets Populaires d'Amérique latine' ».

En D'Amiens: « Les Ballets d'Amérique Latine : un témoignage séduisant et authentique d'art populaire ».

En Robien: « Etonnantes 'Ballets d'Amérique latine' jeudi soir à Robien ».

En Strasbourg: « Danses et musiques d'Amérique Latine ».

En Angers: « Du folklore en exubérance avec 'les ballets d'Amérique latine' ».

Hicimos prácticamente un espectáculo por día en un lugar diferente durante casi un mes. Viajábamos aproximadamente diez horas por día.

Después de la gira, dormí tres días.

UNA PÉSIMA NOTICIA

Pude juntar el dinero que necesitaba para realizar el espectáculo en el Théâtre de L'Étoile. Había previsto salarios muy bien pagos a todos los integrantes de la compañía, que para mí eran artistas excepcionales. El espectáculo era carísimo porque tenía escenografías gigantes que bajaban de la parrilla, necesitaba un gran sistema de equipos de iluminación y sonido, inmensos gastos en vestuarios, entre otras cosas.

Estrenamos el jueves 2 de mayo de 1963. Sala repleta, aproximadamente mil personas, entre ellas doce embajadores de América Latina, cada uno en sus respectivos palcos embanderados. Todo esto fue programado por Yves Lorelle, francés, mimo, y por añadidura casado con una argentina. Admirador, en ese momento, de lo que yo hacía. Triunfo total.

Al día siguiente, cerca del mediodía, teníamos que grabar una parte de “La diablada” (danza boliviana) en la Fontaine Saint Michel, en el Barrio Latino. Así lo había propuesto la Télévision Française (TV Française) debido a que “La diablada” culminaba con el combate entre San Miguel Arcángel y el Diablo. La fuente, que era un homenaje a San Miguel Arcángel, era el decorado perfecto. Ganaba San Miguel, que era interpretado por mí.

Llegué al teatro, exultante por el éxito de la noche anterior, para sacar mi ropa, vestirme, y tomar el ómnibus especial que nos dejaría en la fuente para la grabación. Pero inmediatamente me di cuenta de que todo el mundo parecía muy preocupado. Pregunté qué pasaba y nadie quería decirme nada, hasta que alguien comenzó a sugerirme algo sobre lo que había salido en el diario *France Soir*, uno de los diarios más taquilleros e importantes de Francia.

Había salido una pequeña crítica que hablaba muy mal del espectáculo (ni siquiera se nos daba valor con el tamaño de la crítica). Me quería morir. Empecé a subir y bajar por las escaleras del teatro, entraba, salía, hablaba solo, no entendía nada. Hasta me dieron pastillas para calmarme.

Me había hecho la idea de que este espectáculo era lo más importante que se podía hacer en el mundo entero, y me imaginaba retornando a Campo Quijano hecho un héroe del arte folklórico. Ilusión que quedó destruida y minimizada al ras del suelo con esta crítica. Finalmente salimos tardísimo para la fuente a grabar una parte de “La diablada”. Ya todos los periodistas que nos

esperaban se habían ido y solo quedaba un fotógrafo que nos sacó una foto, rápidamente, y muy mala por supuesto.



La diablada, Fontaine Saint-Michel, París, 1963.

A la noche creo que estuvimos un poco cortos de espectadores, al otro día tuvimos un poco más de público, y comenzaron a salir críticas muy buenas. Por ejemplo, en *Le Monde*, que era un diario muy respetado en el campo intelectual. Poco a poco fue aumentando el caudal de gente hasta que se transformó en un éxito. Las autoridades del teatro, supongo que conformes, renovaron el contrato dos veces. La reseña que luego también hizo *France-Presse* fue muy buena. No sé si ellos habrán leído la que hizo *France Soir*, pero la cuestión fue que a partir de esta experiencia nunca más le di mayor importancia a lo que dijeron los críticos (¡sobre todo si eran tan negativas!).

¿Qué pasó? Según comentarios que me llegaron, sucedió esto: unos días antes del estreno habíamos convocado a los diarios y revistas a una conferencia de prensa y ellos pudieron charlar con todos nosotros, pues les parecía muy

interesante. Como es mi costumbre, accedí. En seguida se dieron cuenta de que había muchos franceses a quienes yo les había enseñado las danzas, y algunos latinoamericanos que hacía mucho tiempo que estaban en Francia. Y uno de los aspectos que más recalcábamos nosotros del espectáculo era la “auténticidad”, cosa que seguramente si lo llevaban a cabo franceses no era tan lógico. Mi mujer, Sylvie Grand, que era una de las bailarinas más importantes del espectáculo, era francesa y bailaba bárbaro. El crítico de *France Soir* pensó, seguramente, que era todo falso.

El asunto es que promediando la temporada al espectáculo le fue mucho mejor, pero no pude recuperarme económicamente, ya que había arreglado con los actores una suma que pagaba religiosamente a pesar de los doscientos o trescientos espectadores que, contrariamente a lo que había calculado, tenía como déficit el espectáculo. En esta situación tuve que pedir plata prestada para poder seguir sosteniendo las funciones, y era muy difícil explicarle a la gente, frente al éxito, que la plata no alcanzaba. Después de rechazar otras propuestas del teatro para continuar con el espectáculo, decidí retomar el camino del mimo.

LOS INCONVENIENTES DEL ÉXITO Y EL FIN DE LA ESTADÍA EN PARÍS

A pesar de la destacada crítica de la agencia de noticias *France-Presse* sobre el espectáculo *Les Ballets Populaires d'Amérique Latine* en el Théâtre de l'Étoile, este éxito fue para bien, y para mal, el responsable de mi vuelta a la Argentina.

Teníamos entre ochocientos y novecientos espectadores por función durante la semana, más dos funciones los sábados, domingos y feriados. Yo era el responsable económico de todo, y a pesar de la cantidad de público, perdía mucha plata. El espectáculo seguía porque les convenía a todos, sobre todo a los dueños del teatro, pero no a mí.

A pesar de las dos veces que los empresarios del teatro quisieron renovarme el contrato, el espectáculo seguía siendo insostenible, y por eso decidí, con un grupo más chico, hacer una temporada en Helsinki, Finlandia, para alivianar mis problemas económicos.⁴ Me pagaron muy bien, pero aun así no solucioné todas mis deudas.

⁴ N. del Ed.: El contrato, que tenía vigencia entre el 16 de noviembre de 1963 y el 5 de enero de 1964, señalaba que el grupo constaba de siete personas. También había un contrato para realizar funciones en Génova con seis bailarines (entre el 17 de enero y el 1 de marzo de 1964), pero por un problema familiar de Sylvie, la pareja de Ángel en ese momento, se decidió cancelarlo.

Cuando regresamos de Finlandia a París, ya estaba pensando que era tiempo de volver a la Argentina a hacer lo que había ido a hacer a Francia. Como no tenía plata pedí la repatriación en la Embajada, pero tenía como condición ineludible que no saliera de la Argentina por diez años. Gracias a mi representante, que a último momento me auxilió con el pago de un dinero que me debían, pude comprar los pasajes y volver con Sylvie a Buenos Aires. Pude rechazar, entonces, el pedido de repatriación. Él se portó muy bien no solo con esto, sino también al cancelar mis actuaciones y galas en la Costa Azul que me habían quedado pendientes; incluso renunció al porcentaje que le correspondía por sus gestiones.

Como despedida de Europa compré un pasaje kilométrico por ferrocarril para recorrer España, a pesar de que era una época muy difícil allí por el franquismo. Durante los siete años que había estado en Europa nunca había puesto los pies en ese país, por cuestiones políticas. Por eso, además, fue el único viaje que decidí hacer solo.

Algún día quizás profundice más en mis avatares con la fama y con la búsqueda del éxito, pero por el momento y por lo complejo de cada situación, me detengo aquí.

Así fue como, con una mano atrás y otra adelante, pero contento, regresé a mi país en 1964.

Llegamos un día domingo, después de haber viajado veinticinco días en el mismo barco en el que casualmente, siete años antes, había partido. Ahora, después de tanto tiempo y tanta vida, regresaba. El arte tiene estos milagros. Tanto en la ida como en la vuelta la pasé muy bien. Por otro lado, llegar un domingo, con la ciudad desierta, no fue lo más impactante para ilustrar lo que le había dicho a mi mujer que sería Buenos Aires.

Aquí empecé otra historia. A pesar de ofertas importantes para continuar con Les Ballets Populaires d'Amérique Latine, como por ejemplo una proposición de Ariel Ramírez para participar en la Misa Criolla —que me parecía muy interesante— no los pude ni los quise hacer, por una cuestión de compromiso con el mimo. Cosas del oficio.

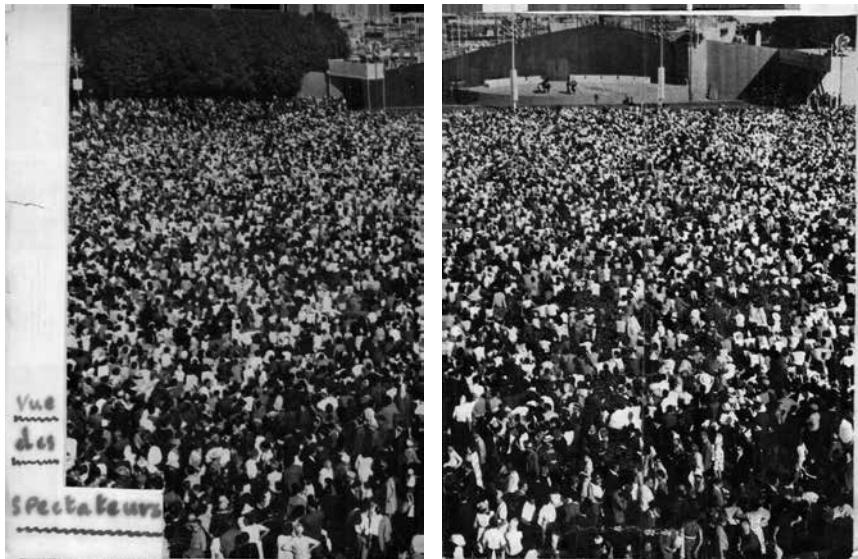
Para mí hay dos momentos positivos y definitorios de la culminación de toda mi estadía en París: el que refleja la foto de La Fête de l'Humanité que me permitió asistir como activo participante a la fiesta más importante de Francia organizada por el Partido Comunista Francés, y la crítica de *Agence France-Presse* sobre el espectáculo en el Théâtre de l'Étoile.

Por otra parte, el compendio de mi actividad realizada en Europa puede resumirse en la crónica de Raúl Araoz Anzoátegui,⁵ que apareció en la Argentina un tiempo después de mi regreso en *El Tribuno de Salta*. El hecho de que Raúl escribiera esa nota (rememorando una visita que me hizo en París), luego de encontrarnos de casualidad en Buenos Aires (en el restaurante Yapeyú), cerró en alguna medida esa época y abrió otra muy distinta.

Cuando me preguntan por qué razón volví de Europa, yo contesto siempre que por el éxito. Esto, a la vez, es y no es cierto.

Archivo personal

FÊTE DE L'HUMANITÉ



Fête de l'Humanité, París, septiembre de 1962.

⁵ N. del Ed.: Véase Anexo III.



SERVICIO DE DIFUSION EN LENGUA ESPAÑOLA

ESPECTACULOS

Nº 40.329

LA DANZA EN PARIS

TRIUNFO DE LOS "BALLETOS POPULARES DE AMERICA LATINA"

por José Manuel SALGADO

PARIS (A.F.P.) - En el Teatro de la Estrella ("Théâtre de l'Etoile"), a dos pasos del Arco de Triunfo, el público francés ve cada noche un espectáculo que se sale de las normas. Porque por París pasa todo. (Por todas partes se va a Roma, pero se procura pasar por París).

Los parisienses han visto ya casi todo. Pero cuando alguien se hace una idea de algo o de alguien - sin conocerlo - , el choque del encuentro puede ser brutal. Y eso es lo que sucede con los "Ballets Populares de América Latina", de Ángel Elizondo.

No es una crítica lo que se puede hacer del ballet... La base de esa crítica sería la juventud y la inexperiencia de algunos de los (y las) bailarines. Y el hecho de haber si-

Salgado, José Manuel. "La danza en París. Triunfo de los Ballets Populares de América Latina". Agence France-Presse, nº40829 (1963): 1-5.

do reclutados en Francia, sin unos lazos sólidos entre ellos, sin un acoplamiento que llega después de varios meses de "tournée", sin un hábito ya adquirido de "universalidad" (el mayor peligro para los extranjeros que viven en la ciudad más cosmopolita del mundo).

Lo más curioso de las reacciones del público es el sentimiento de sorpresa que se revela en los murmullos con que se acoge una figura, un juego de luces, un traje. El "francés medio" - expresión que prodigan libros y periódicos - cree conocer la música y la danza de Latinoamérica. Desde la vieja querida samba brasileña hasta la "bossa nova", pasando por la rumba, la conga, el cha-cha y hasta la bambú, todo eso se baila con más o menos acierto en las "boites" y las "surprise-party". Amén de los discos de música latinoamericana que pululan en discotecas y tiendas.

Angel Elizondo, el salteño del que se dice que fue gaucho antes de bailarín, ha tratado, al montar por primera vez este ballet en París, de lograr varias cosas: la primera es dar a conocer el auténtico folklore de América Latina. Luego, empujar aún más lejos, consagrándola al mismo tiempo, su aventura, que comenzó hace un par de años. Y, también, lanzar otros bailes "de sociedad" como la zamba argentina, la cueca y el palito.

Esta última parte de la empresa es la más dudosa. A pesar de todo - y sin tener en cuenta la dificultad de la cosa -, el público de aquí es demasiado conservador. Pero en lo que respecta a las dos primeras, los resultados ya están siendo observados.

Históricamente, la vida de los "Ballets Populares" se remonta a 1961. Elizondo empezó con poca gente. El solo, dos, cuatro, ocho... Hoy son 28, entre bailarines y músicos, los que se presentan cada noche en el escenario del Teatro de l'Etoile. No es difícil imaginar lo que hace falta de esfuerzos, de ánimo, de fe para llegar a ese resultado.

Primero en provincias o ante un público restringido, más tarde por países menos situados en el "camino de Roma" - empujando un poquito hasta Oriente Medio - y, finalmente, esa meta, un poco "miroir aux alouettes" que es París.

Un viaje de 15.000 kilómetros

Desde una altura de 4.500 metros, en plena meseta boliviana, hasta las orillas del Mar de las Antillas, desde el Río Grande hasta la Pampa, es un viaje de 15.000 kilómetros el que el espectador hace.

La Cordillera andina está más representada que ninguna otra región. "El Malambo" gaucho, la danza viril del centauro argentino, el "Pala-Pala", en donde el hermetismo se auna con la belleza de los ponchos revoloteando, de la paloma y el cuervo, el célebre "Carnavalito" son los tres bailes más señalados de la zona chileno-argentina.

Dos danzas impresionaron al público más que ninguna otra: "El Santo" y "La Diablada". Además de "La Cumbia".

"El Santo", impregnando de toda la magia cubana del ritmo vodú, llena todo con su ritmo desatado y su profunda sensualidad.

"La Diablada", extraña y poco comprendida por el conocido "espíritu cartesiano" francés, con todos los inconvenientes de la presentación teatral, es sin embargo uno de los platos fuertes del ballet. El Carnaval de los Andes, las máscaras, los trajes abigarrados, dispares, los músicos, el ruido y, más que nada, el elemento de improvisación introducido, sobre todo en el final es una de las sorpresas del espectáculo.

La "Cumbia", de los sombríos valles colombianos, es, acaso, el más aceptado de todos los bailes. La "mise en scène", la luz de las antorchas, el ritmo que marcan los tambores, los movimientos desenfrenados y, al mismo tiempo, contenidos de los bailarines, la simplicidad de los trajes causan una sensación entre los asistentes que es fácil de

apreciar por el respeto del silencio y los aplausos del final.

Los intérpretes

Además de Angel Elizondo y de Silvia Montserat, primeras figuras, si primeras figuras hay en tan complejo asunto, Jorge Pao, brasileño, y su mujer bailan, entre otras cosas, una "bossa nova" con mucho humor y un si es no es de mala intención por este baile del "seizième" - el barrio chic parisense - que "le tout Paris" conoce e interpreta a su manera en las salas - y salones - de más renombre.

Mireya Delgado, venezolana, y Antón Munar, ecuatoriano, interpretan un joropo - el de las maracas en los pies, comentan - .

La música en sí está representada por tres grupos: los "tumberos", y dos trios: "Los Cangrejos" y "Los Guaranis". Los tres primeros - un brasileño y dos paraguayos - son más "para andar por casa" y "Los Guaranis", ya conocidos en París, donde se escuchan sus discos, son muy aplaudidos. El arpa da algo que cambia todo lo que se conoce. La voz de Cristóbal Cáceres, que perteneció en tiempos a "Los Guaranis", tiene una fuerza enorme. "Los Guaranis", antes de unirse el año pasado al grupo de Elizondo, recorrieron el Extremo Oriente y toda Europa Occidental.

De lo mejor, los decorados de Beatriz Tanaka. Como contraste con la riqueza y la variedad de los trajes - "bailes muy vestidos o casi desnudos", ponchos traídos exclusivamente de allá, diecisiete clases de sombreros, colores y formas fuera de serie - , los fondos están muy despojados, las luces bien ajustadas y sólo una mancha de color o una silueta rompe la sobriedad del foro.

Una cosa curiosa, que no todo el mundo sabe, pero que sería necesario hacer conocer, es que no reconstituyen nada en los bailes presentados. Todas las danzas se bailan hoy en América Latina. Elizondo no trató de hacer revivir

ceremonias desaparecidas. Así, este festival es el espectáculo de tres razas y de sus fiestas respectivas.

El ballet finaliza su presentación con "La Bamba", muy conocida acá y que el público acoge siempre con una tempestad de aplausos.

París contempla así, por vez primera, una exposición del único lenguaje internacional, del medio de expresión entre pueblos que, se piense como se quiera, son muy diferentes entre sí.

Y este intento, tan valiente y tan difícil, es digno de todo el favor de una ciudad, punto de reunión de todas las culturas, en la que América Latina empieza a adquirir una importancia que, de política y económica, pasa ya a la que le da el gran interés que inspira su cultura, su sociología y sus creaciones artísticas.

ST/R COPYRIGHT AGENCIA FRANCE-PRESSE

Crónica de escritura

COMENTARIO A LA FOTO DE LA FÊTE DE L'HUMANITÉ

Esta imagen acompañaba la crítica del diario y ocupaba dos páginas. La cantidad de gente que se registró en esa foto es abrumadora, por eso me interesó incorporarla a este libro. Es interesante que ese público (aunque parezca una paradoja) estuviera compuesto por una variedad impresionante de personas que, más allá de las ideologías políticas, asistían a una fiesta organizada por el Partido Comunista Francés. La Fête de l'Humanité era la fiesta más importante de Francia en términos populares.

Cuando teníamos que empezar la función en ese inmenso escenario que se ve en la imagen (tenía aproximadamente cien metros de frente), recuerdo que me asomé por una de las puertas del fondo del escenario y la cantidad de gente que vi me apabulló. Me preguntaba si había hecho bien en haber programado el malambo, que lo bailaba solo, ya que sería visto por sesenta mil personas. Me preocupaba la idea de que al público no le interesaran las danzas, ya que tenían mucho de “folklóricas” y porque la dimensión de sus movimientos estaba pensada para verse de más cerca y en un espacio más íntimo. Por eso decidí poner el acento en el pala-pala, en la bamba, en el santo y en el carnavalito, por ejemplo, porque eran más “espectaculares” y requerían mayor desplazamiento en el espacio que otras.

El espectáculo fue muy bien recibido, y por esa razón nos pidieron repetirlo a la noche, en otro escenario más chico. Tuve que adaptar la coreografía a ese espacio, ya que era casi la mitad del tamaño de la escena central. Creo que salió mucho mejor.

30 de mayo de 2019.

COMENTARIO A “LA DANZA EN PARÍS. TRIUNFO DE LOS BALLETOS POPULARES DE AMÉRICA LATINA”

Me parece exagerado, ahora leyendo esta crítica, lo que dice sobre el espectáculo. Pero da cuenta de la época y también de mi fe en la cultura de nuestros países de América Latina. Si no se tiene un poco de religiosidad en esos casos (por eso hablo de fe), es muy difícil llevar adelante un espectáculo de estas características, donde se combina lo oculto con lo evidente en forma impensada, intuitiva. Lo oculto sería lo que pertenece a pequeños círculos y lo evidente lo concibo como una gran apertura de los ojos, que denotaría una visión más amplia de algo. Se combina, entonces, lo que uno cree que es para un círculo

muy reducido, de una comunidad específica, con el gusto y el placer de hacerlo público. Este es, para mí, uno de los motores del folklore.

Como dice en la crítica, casi todas las danzas eran actuales, pero debo decir que la excepción era la cumbia, cuya coreografía había sido tomada de las cumbias primitivas, en las cuales los esclavos bailaban arrastrando cadenas muy pesadas y, como consecuencia, no podían desplazarse mucho. Ante esta falta en el desplazamiento acrecentaban la movilidad de otras partes de cuerpo (sobre todo la cadera). La cumbia que investigué era más que nada la colombiana, porque me daba la impresión de mayor sensualidad. Era bailada en la oscuridad, con antorchas o velas sostenidas en la mano en una coreografía de dibujos producidos por el movimiento de las llamas. El juego de lo oculto y lo evidente se manifestaba en ese juego de luces y sombras, que permitían la visualización de los otros esclavos y del paisaje de las casas de los patrones.

Como París era un centro de encuentro entre culturas, como también dice la crítica, pude conocer mejor cada una de estas danzas al contactarme con personas provenientes de diferentes países de América Latina. En París, paradójicamente, aprendí las danzas folklóricas latinoamericanas.

30 de mayo de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: DESHIELO

Los dos documentos, la imagen de La Fête de l'Humanité y la crítica de *Agence France-Presse* evocan un recuerdo que sucedió en el medio de esas dos presentaciones de *Les Ballets Populaires d'Amérique Latine*, entre “l'Huma” y “l'Étoile”.

La buena recepción del espectáculo en “l'Huma” trajo consigo varias propuestas de trabajo, donde descolló (sobre todo en la faz económica) un trabajo de dos meses en Beirut, Líbano, una gira por grandes ciudades de las provincias de Francia, y una temporada en el Théâtre de l'Étoile.

En el Líbano tuve la ocasión de tener una experiencia muy particular que espero poder contar en otro momento, ya que es muy larga.

Pero el recuerdo que quiero narrar comienza cuando regresamos a París y comenzamos la experiencia de la gira por las principales ciudades de las provincias de Francia, donde teníamos que hacer durante un mes una función por día en un lugar diferente (que quedara aproximadamente a 400 km del anterior). Esto me lleva a uno de los conflictos más importantes que tuve en mi carrera: el deshielo. Debido a la época y sobre todo a los caminos que había que tomar, los viajes nos llevaban el doble o el triple de tiempo. Por supuesto, ni

qué hablar de la preparación del espectáculo. Viajábamos todo el tiempo, nos preparábamos en una especie de gran ómnibus que teníamos a disposición. Por falta de tiempo para el ensayo con los técnicos, muchas veces la iluminación, por ejemplo, estuvo a cargo mío, lo que significaba interrumpir momentáneamente mi actuación para cubrir el rol y manejar ciertas luces. Cosas de la vida y del teatro. Eso tuvo sus ventajas, ya que tenía que informarme sobre los distintos equipos de iluminación de los diferentes teatros. Como ya estaba previsto, no había incluido decorados importantes ni mecanismos escénicos complicados. A mitad de la gira nuestro representante vino a verme para proponerme, si yo quería, suspenderla. Esa opción me parecía bastante buena en función de nuestro sacrificio, pero no en función de la economía. Decidimos continuar la gira hasta cumplir con el contrato. Pasamos, entre otros lugares, por: Reims, Fontainebleau, Tours, du Mans, St. Nazaire, Amiens, Robien, Strasbourg, Angers...

Noviembre de 2018; 1 de junio de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: ENCUENTROS ARTAUDIANOS

El último espectáculo que hice en París con Les Ballets Populaires d'Amérique Latine fue, creo, el mejor espectáculo que hice allí. Fue recibido con una primera crítica que me pareció terrible. Luego vinieron otras buenas, muy buenas y excelentes que me rehabilitaron. Y el espectáculo fue un éxito. Fue en un teatro donde Antonin Artaud había hecho su única creación acabada totalmente.

No recuerdo en qué fecha en Argentina me encontré con un libro de Antonin Artaud cuya tapa rezaba *Cartas a Jean-Louis Barrault*. Lo leí en su momento y descubrí que Artaud había hecho el único espectáculo que condensaba sus búsquedas en el Teatro Folies-Wagram, en mi época: el *Theatre de l'Étoile*.⁶ En ese libro se mencionaba la visita que había hecho André Frank con Artaud a ese teatro, y que copio un fragmento a continuación:

Recuerdo la primera visita que hice con Artaud al *Folies-Wagram*, el actual teatro de *l'Étoile*. El largo pasillo de acceso, la inmensa sala envuelta por una galería, el largo hall, la decoración misma de las paredes: todo enunciaba un lugar más apropiado para el

⁶ N. del Ed.: Ángel refiere a *Los Cenci*, obra que Artaud estrenó el 6 de mayo de 1935 en el Folies-Wagram y en la que llevó a escena sus ideas del teatro de *la crueldad*.

music-hall que para una difícil renovación del arte de la escena. Cuando más tarde escuché que gente que consideraba a Artaud como a una figura ejemplar reprochaba a la Compañía Madeleine Renaud- Jean-Louis Barrault por establecerse en el *Marigny*, no pude dejar de pensar que Artaud había visto el comienzo de su revolución dramática en el *Folies-Wagram*. Él pensaba que un verdadero movimiento no podía nacer, en su novedad, sino en una gran sala y para una gran sala.

A pesar de su lucidez, Artaud, en su entusiasmo, no parecía tomar siempre conciencia de las primeras dificultades. Prefería lanzarse a sus proyectos. ¿El hall? Abriría una exposición consagrada al teatro balinés; otras la seguirían. Las vitrinas de la larga entrada se llenarían de objetos extraños y raros.⁷

No sé si Artaud lo hizo o no, pero yo sin saberlo encaré un trabajo muy parecido, casi igual, pero con elementos y objetos de la cultura latinoamericana. Me gusta la idea de pensar que ese largo pasillo del teatro me conectó con Artaud y con las ideas de un proyecto teatral, distinto, innovador, de varias décadas antes. Pero no solo el exotismo de esos objetos para los franceses de ese momento, sino la comunicación humana entre lugares tan distintos y distantes, con identidades diferentes, se reunían en una ciudad como París y en un teatro como el *Folies-Wagram/l'Étoile*.

Otra conexión extraña con Artaud me sucedió mucho tiempo antes, en épocas de mi arribo a Francia, en Saint-Germain des Prés, a una cuadra del Café de Flore y del Café Les Deux Magots, reductos insoslayables del existencialismo donde era común ver a Sartre, Simone de Beauvoir, etc. Caminando seguramente ensimismado por allí, con una cara trágica que me había dado la vida y sobre todo el teatro, apareció, delante de mí, una persona que me señalaba con el dedo índice y me decía: Artaud. Yo no sabía qué pasaba, retrocedí, pero él seguía apuntándome con el dedo repitiendo: “¡Artaud, Artaud!”. Di la vuelta y salí caminando más rápido, un poco desconcertado, pero este señor comenzó a seguirme por un par de cuadras, señalando y diciéndome “¡Artaud! ¡Artaud!”, hasta que pude escapar, escabullirme, no recuerdo cómo. En ese tiempo llegaba a Francia, no hablaba el idioma, pero me quedó grabado el nombre Artaud desde ese momento.

⁷ Antonin Artaud, *Cartas a Jean-Louis Barrault* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1975), 54-55.

Nunca supe quién era ese señor, ni por qué me asociaba a Artaud, ni tampoco por qué me persiguió de esa manera. Quizás mis rasgos faciales le sugirieron cierto parecido... jamás lo sabré.

Octubre de 2018.

REFLEXIÓN: ¿BAILARÍN?

Me interesa situarme en el lugar que me corresponde, porque mucha gente pensó que yo era bailarín, especialmente por los espectáculos que había hecho en Europa y la compañía que había formado allí.

Nunca tuve una formación de bailarín ni coreógrafo, aunque siempre me interesó la danza, sobre todo la danza folklórica. Incluso soy bastante “patadura” para bailar. Las únicas clases de danza que tomé fueron con Renate Schottelius antes de irme a Europa (llegué a ella a través de Juan Carlos Gené), y con Oscar Araiz, en el estudio de Renate en las calles Moreno y Rivadavia. Pero mi intención nunca fue ser bailarín, sino tener una herramienta corporal para expresarme mejor a través del teatro. De todas maneras, siempre fui un espectador de la danza. Étienne Decroux era muy partidario de la danza clásica, y la recomendaba como práctica para el cuerpo. Para mí era lógico, ya que Decroux era muy francés y la danza clásica, como todo el mundo sabe, nació en Francia bajo el reinado de Luis XIV. Decroux planteaba la claridad de los movimientos del cuerpo, cosa que es uno de los fundamentos de la danza clásica. Creo que en eso había una relación. Por el contrario, en el plano gestual, él rehusaba el más mínimo comportamiento de expresión o búsqueda de comunicación como el que, con la pantomima, hacía el ballet. De todas maneras, él necesitaba basarse en algo sólido para construir su lenguaje, y la danza clásica en alguna medida se lo brindaba. La parte formal del planteo decrouxiano estuvo muy influenciado por la danza clásica y también por la danza española. Aunque no daba danza en sus clases, era evidente esa relación. Es posible que todos estos contenidos subyacentes hayan intervenido también para que yo considerara que podía bailar, a pesar de ser “patadura”. Eso me llevaría a pensar que muchas veces podemos hacer cosas más o menos bien, a través de otros, posiblemente bajo el tamiz de su personalidad o concepción.

En ese momento yo tenía muy buen manejo corporal, excelentes reflejos, gran capacidad de salto (en alto y en largo), etc., pero no era un bailarín. Un bailarín, en principio, usa el movimiento como parte fundamental de su canal creativo, mientras que un mimo lo hace con el de la acción. El bailarín puede hacer acciones, tanto como el cantor puede decir palabras, pero transforma

la acción en movimiento. Tal como el cantor transforma la palabra en canto, es decir, trabaja con el sonido. Esto querría decir que si bien es cierto que son diferentes, también al utilizar el cuerpo podrían transformarse el uno en el otro. El hecho de que nosotros, los mimos, insistamos tanto en la acción, y en darle un lugar exclusivo, se debe, según mi idea, a que la acción no fue nunca tomada totalmente en cuenta como una forma de comunicación artística, tal como ocurrió con la pintura (el color), la escultura (el volumen), la literatura (la palabra), la música (el sonido), etc. El esquema básico del arte es tomar algo limitado y trabajarla a fondo al punto de parecer ilimitado.

Mi búsqueda fue siempre con relación a la acción, y no al movimiento. Incluso cuando bailé, era para pagarme las clases de mimo, lo que no quiere decir que no lo disfrutara. Por ejemplo, lo que me gustaba de la zamba norteña argentina era el desarrollo de una acción de conquista de un hombre a una mujer, que se da, sobre todo, a partir de una improvisación de pasos, de movimientos (y acciones de movimiento) del pañuelo, y de una coreografía espacial. También me interesó, al punto de hacer alguna pequeña demostración, una danza mexicana que se llamaba “La danza del ciervo”, en la que el bailarín (ciervo) “mima” el ser cazado y muerto. Esta danza es de origen pre-hispánico y la vi por primera vez bailada por la compañía de Amalia Hernández, directora del Ballet Nacional de México.

Por lo general, en Les Ballets Populaires d’Amérique Latine yo bailaba la zamba, porque sentía mucho placer en contar, con acciones transformadas en movimientos, la idea de una relación amorosa y que esa relación tuviera sus matices de expectativas, deseos, sensualidad, premura, gusto, disgusto, urgencia, paciencia, que pueden también dar un sentido teatral a lo que se hace. Yo bailaba casi siempre el jarabe tapatío, la bamba, el santo, a veces la cumbia, el pala-pala, el malambo, la diablada (en el personaje del santo), y por lo general tenía especialistas que me asesoraban sobre las coreografías de cada danza, lo que no quería decir que las copiara exactamente. Por lo general, la creatividad estaba ligada con mi personalidad. Tal es así que la técnica básica que se utilizaba estaba más ligada al mimo que a la danza, porque yo consideraba que la danza folklórica era más un lenguaje de acción que la danza clásica o moderna. Eso dio un carácter bastante distinto a lo que hacía en ese momento.

Entonces, ¿bailarín?

A pesar de que comenzar a bailar danzas folklóricas se había constituido una forma de supervivencia, el criterio artístico finalmente fue insoslayable. Y contribuyó mucho a mi posterior evolución. Ya el hecho de investigar sobre las

danzas y cantos de América Latina me proporcionó una forma de aprendizaje que influyó en toda mi vida, además de otras cosas más directas como seguir viviendo en América Latina estando en Francia (cosa bastante factible sobre todo en la llamada “ciudad luz” y en el mundo artístico de ese momento) y, así, seguir teniendo contacto no solo con mi país, sino con muchos otros de América Latina a través de su cultura. Creo que, a pesar de haber derivado en otra actividad que no era mimo propiamente, me permitió conocer más profundamente nuestra realidad y nuestra posible potencia latinoamericana. Nosotros como argentinos, nosotros como latinoamericanos, nosotros como americanos, nosotros, nosotros, nosotros. También como salteños. Todos nosotros.

Noviembre de 2018.

Anecdotario II

UN DÍA DE FILMACIÓN

Cuando Isabel filmaba su trabajo para obtener el diploma de directora de cine, yo tenía que soportar sus largos sermones sobre el machismo. Yo pensaba que exageraba un “poco bastante”. En ese momento, Isabel no era feminista en el sentido que fue después, pero por supuesto había tomado conciencia del rol de la mujer, especialmente por la dificultad que había tenido para acceder a la carrera que deseaba.

Como me había pedido protagonizar el *film*, me dijo que fuera con un poco de anticipación para corroborar lo que ella me contaba. No lo pude creer. Era terrible. Por ejemplo, cuando ella solicitaba una iluminación determinada, el técnico le ponía miles de “peros” y le cuestionaba su decisión. Eso en todos los rubros.

Ella trató de producir un cine de vanguardia. Había saltos temporales muy extraños, mostraciones del set de filmación, experimentaciones con la imagen, etc. Muy poco tiempo antes del día de la presentación de los trabajos finales de los alumnos, a Isabel le dijeron que no le darían el diploma. Sin embargo, en la muestra se incluyó su trabajo porque era obligatorio hacerlo. En una charla luego del evento, una de las personas más importantes del Instituto (creo que era Marcel L'Herbier, pero no puedo confirmarlo, sí que era alguien de renombre) dijo que la obra que más le había interesado era la de Isabel. Alguien que estaba oyendo fue a contarle a Isabel y ella rápidamente se dirigió para saludarlo. Creo que, a raíz de esto, debieron darle el diploma.

UNA ANÉCDOTA PARA ILUMINAR CON JULIO LE PARC

Como estaba patrocinado por el gobierno francés, cuando mi mujer quedó embarazada y especialmente cuando íbamos a ser padres, tenía la suerte de poder ir a comer a un restaurante que el gobierno francés disponía para estos casos. Fue en ese restaurante donde conocí a Julio Le Parc, un argentino cuya mujer estaba en la misma situación que la mía.

Comimos juntos durante varios meses, nos hicimos amigos y en muchas ocasiones visité su taller. Yo deliraba bastante sobre las posibilidades de la luz en un espectáculo, ya que Julio era uno de los grandes artistas cinéticos del mundo (más tarde ganaría el premio mayor de pintura en la Bienal de Venecia).⁸ Dos cosas me apasionaban de Julio: la primera era su uso del azar. Todo lo definía en ese momento por azar. La segunda, su búsqueda e investigación sobre la luz.

Conocí un montón de sus obras en el taller e incluso planeamos en algún momento una colaboración que jamás se concretó, por motivos que no recuerdo. Pero me hubiera gustado que uno de los cuadros folklóricos de *Les Ballets Populaires...* fuera iluminado por una luz indirecta. Esta luz es una que se proyecta sobre una superficie, por lo general móvil, que la refracta a la escena, generando un efecto mágico.

Julio, si te acordás algo más, dejo este espacio final para que completes o corrijas esta anécdota:

⁸ N. del Ed.: Para mencionar solo dos de las tantas distinciones, Julio Le Parc obtuvo el Premio Especial Internacional Di Tella en el año 1964 (Argentina). Dos años después obtendría el Gran Premio Internacional de Pintura de la Bienal de Venecia (Italia) y que es, efectivamente, el premio al que refiere Ángel Elizondo aquí.

PARTE III:
MAESTROS

Testimonio 6

Si bien ya comenté mi llegada a París en los dos capítulos previos, en el primero lo hice en relación con Isabel y en el segundo relacionado a la actividad que me permitió sobrevivir allí y cómo esa actividad con Les Ballets Populaires d'Amérique Latine fue creciendo en dimensiones, lo que marcó mi regreso a Buenos Aires. Aquí contaré la llegada a París en vínculo con los maestros que marcaron mi vida, y es por eso que dedico este libro también a ellos.

Me di cuenta que hay (por ahora, y para mí) dos tipos de maestros: los maestros que llamaría PERMANENTES (Étienne Decroux, Maximilien Decroux, Jacques Lecoq) y los CIRCUNSTANCIALES: con los cuales puedo haber tenido algún contacto, relación o dependencia circunstancial, pero que me enseñaron cosas muy importantes para mí. Estos últimos son, según mi memoria, extra-teatrales: Nardita Iriarte (que me enseñó la importancia del valor del juego y el poder que tiene la concentración y la “seriedad” en el aprendizaje), Sigmund Freud (a partir de quien, indirectamente, elaboré el esquema de la Escuela), el Tao (sabiduría humana y experiencia popular), mi abuela paterna (la indígena, que me enseñó sobre el valor de la vida), mi abuela materna (la inglesa, de quien aprendí a desear muchos prejuicios), Gustavo Bally (de cuyo libro aprendí una de las posibilidades de la búsqueda de la libertad),¹ entre muchos otros. No importa en este momento si esta categoría está dirigida al mimo. Lo importante es ser un buen alumno. Y yo siempre lo fui. Tampoco cuenta si los o las conocí personalmente, porque al fin y al cabo me enseñaron algo que tal vez yo no tenía oportunidad de conocer; me abrieron caminos que aún hoy me siguen haciendo crecer.

Seguramente habrá otras categorías de gente que enseña que se podrían agrupar bajo diferentes denominaciones pero, debido a sus improntas en mi formación, las distingo con esas categorías. Pero volvamos al objetivo principal que me llevó a viajar a Francia: estudiar mimo.

Llegué a París en el mes de octubre o noviembre de 1957. María Escudero, Francisco Javier y yo fuimos directamente a la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria. Seguramente miramos mucho el Parc Montsouris que quedaba en

¹ Gustav Bally, *El juego como expresión de libertad*, trad. de Jasmin Reuter (México, FCE, 1958).

frente y que por la época del año contaba con atisbos de nieve. A pesar de haber llevado dos bolsas de comida descubrimos que con nuestro carnet de la Casa Argentina podíamos comer en la Ciudad Universitaria. Empezamos una vida de dos o tres días casi turística. Digo turística porque era una forma superficial de conocimiento, un primer acercamiento a otra sociedad. Siguiendo el consejo de un amigo, me preocupé por conocer más profundamente la ciudad: recorrió París a pie casi completamente, cosa nada fácil por su intrincada trama urbana. El París que encontré fue un París de gente durmiendo en la calle, de mucha ansiedad contenida, especialmente de aquellos que habían vivido la experiencia de las guerras mundiales. En ese momento había mucha gente con problemas corporales graves, que les impedía caminar (como el pie de trinchera), con miembros mutilados producto seguramente de las batallas, rostros desfigurados, etc. Yo lo que lamentaba mucho era no manejar el francés en ese momento para poder hablar con ellos. Esa era la parte más dramática del París que encontré.

En esos primeros días comenzamos a averiguar sobre Marcel Marceau, y María Escudero se enteró que aún estaba en Estados Unidos y que se iba a quedar un tiempo más allí. Yo, que me había dedicado a vagar por París esperando su regreso, cuando me avisaron que él no iba a volver hasta un tiempo después, decidí averiguar con quién podría empezar a estudiar hasta que él retornara. Fue así que llegué a Étienne Decroux. Recuerdo que me dieron la dirección: 51 Rue de Gergovie (Metro Plaisance). Entré por una especie de callecita y sobre la mano derecha estaba la entrada de *la concierge*, persona encargada del edificio, que me guió para llegar al departamento de Decroux. Allí me recibió un joven muy atento, un poco mayor que yo, que me comentó con mucha paciencia que su padre estaba ausente, pero que si yo quería tomar clases lo podía hacer a través de Janine Grillon, que era una alumna avanzada. Él era Maximilien Decroux. Y Guillon fue, por lo tanto, mi primera profesora, dueña de una técnica excelente.² Ahí mismo comencé mis clases con un pequeño grupo, unos días después, en el que se impartía la técnica básica de Decroux, pero sin la organización de una escuela. Había alumnos que ya estaban de antes, y posteriormente se irían sumando otros.

Hacíamos ejercicios muy simples, desde mi punto de vista, pero que necesitaban mucha concentración. En un momento, por ejemplo, había que

² Siempre pensé que Grillon era un apodo, porque tenía algo de eso: *grillon*, en francés, quiere decir 'grillo'. Hace poco, me di cuenta (¡después de cincuenta años!) que Grillon era su verdadero apellido.

levantar un brazo en línea recta. Lo hice y Grillon me hizo repetirlo delante de mis compañeros y me dijo como alabanza “C'est pour Monsieur Decroux”, algo así como “eso es para (que lo vea) Decroux”. Y eso era solo levantar un brazo... lo que me asombró de esta experiencia fue esa capacidad y atención al detalle más mínimo para una acción, al parecer, tan simple.

Uno o dos meses después llegaría Étienne Decroux.

UN COMIENZO EXCEPCIONAL: LA CLASE DE ÉTIENNE DECROUX

Étienne había llegado un día antes de la primera clase con nosotros, que no éramos muchos, pero estábamos muy entusiasmados y nerviosos por el retorno de Monsieur Decroux (no recuerdo la razón por la cual la gente le decía “Monsieur”, y no “Maître”). Entró como lo hacía siempre, según me dijeron, vestido con su *robe de chambre* y el cuerpo seguramente desnudo con un taparrabo característico debajo. Nos saludó amablemente a cada uno, llevando una esfera de cristal facetada en la mano, y nos contó que una alumna se la había regalado en EEUU y que él quería hablar sobre ella (sobre la esfera, no sobre la chica). Nos comentó que quería hacer un ejercicio de pensamiento con ese objeto.

Todos nos miramos decepcionados por algo que creíamos sería distinto: muy activo, muy artístico, muy corporal, muy dinámico.

El ejercicio consistía en pensar sobre el prisma y sacar alguna conclusión que nos sirviera para crear algo, o simplemente para ejercitarse la reflexión sobre las cosas.

Cada uno dijo lo que se le ocurrió o inventó o pensó sobre la esfera. Él nos miraba con atención (la mayoría no sabíamos por qué, debido quizás a la inconsistencia de lo que respondíamos).

Terminó la ronda y fue su turno de hablar. Dijo algo así: “Para mí esta bola de cristal es el símbolo y la definición del arte”. No sé si también agregó “la materialización del arte”. Todos nos miramos con extrañeza. Sospechábamos que, quizás, había vuelto más loco de lo que estaba: objetos similares a ese estaban colgados en muchas arañas de luz como simples adornos, y no eran para nada materializaciones del arte.

Entonces él dijo que el supuesto artista que había elaborado ese objeto había pensado o le habían encomendado el realizar un objeto esférico y él, como artista, se había propuesto realizar ese objeto esférico sin que tuviera curvas: “se propuso resolverlo solo con líneas rectas. Y lo logró. Como ustedes ven, el objeto redondo no tiene ninguna línea curva. La curva es una ilusión. Eso es el arte”.

Me pareció genial como explicación de lo artístico. Crear y producir el efecto de un objeto con materiales distintos, a veces muy distintos, de lo que eran en realidad. Para mí es y sigue siendo no solo un planteamiento teórico, sino también una forma práctica y poética de hacer arte. Y se me viene a la memoria la pintura, la escultura, la poesía, la danza, el mimo. Cada una de estas artes tiene una forma de realización distinta. Por ejemplo, en la pintura la perspectiva geométrica trata de brindar una ilusión de tercera dimensión, porque la pintura es bidimensional. Con la música sucedería lo mismo. Por ejemplo, es interesante dar la idea del canto de un pájaro, pero a condición de que no sea el de un pájaro real, sino una ilusión producida por los instrumentos musicales. Para mí una obra que no se realiza completamente conforme a este sistema puede ser artística, aunque para Decroux posiblemente no. Seguramente para Decroux debía haber una elaboración, como la de la esfera de cristal (que no “perdía” su curvatura, pero se llegaba a ella por otros medios).

Merci Monsieur Decroux.

Archivo personal

CITAS DE DECROUX: « AVANT D'ÊTRE COMPLET L'ART DOIT ÊTRE »

La première fois que je fus produit en acteur professionnel, ce fut chez Gaston Baty vers 1925.

Voici qu'aujourd'hui notre ancien patron, qui m'admet à discuter avec lui, semble ignorer que je fus son apprenti.

Afin de m'exprimer avec clarté, j'ai pris le style affirmatif... toujours pédant et teinté d'insolence.

Puisse M. Gaston Baty ne pas perdre de vue pour autant que je reste avec bonheur son serviteur non seulement cordial, mais foncièrement respectueux et que je n'ai aucun effort à faire pour éprouver envers lui la gratitude qui lui est due.

Dans la lettre ouverte, qu'il voulut bien m'écrire, je relève à côté de louanges qui réjouissent, les réserves que voici:

« Le théâtre est le seul art complet, capable de tout exprimer de l'âme et du monde.

« Les autres se constituent lorsqu'un des moyens d'expression

du théâtre vit par lui-même et se déclare indépendant ; ils sont comme la monnaie en argent d'une pièce d'or. Lorsque Decroux essaie d'isoler du jeu dramatique la mimique, aimée pour elle-même, il mutile une fois de plus l'art majeur au profit d'une manifestation malgré tout mineure.

« Amputation qui ne nous propose même pas un corps amputé d'un membre, mais le membre dont le corps a été amputé.

« Il y a là un danger d'autant plus grand qu'est plus grand le talent de Decroux.»

Voici ma réponse.

Je crois qu'un art est d'autant plus riche, qu'il est pauvre en moyens.

Le music-hall de revue a le maximum de moyens, il est pauvre.

Le statuaire a le minimum de moyens, elle est riche.

Je crois qu'un art n'est complet que s'il est partiel.

[...]

Elle [la comparaison] ne le devient que si un art partiel donne idée d'un monde par un autre monde. S'il donne, par exemple, celle de la couleur par la présentation d'une sans couleur, ou l'idée de la forme par la présentation d'une couleur sans forme. Donner idée du mouvement par l'attitude, de l'attitude par le mouvement, du concret par l'abstrait et de l'abstrait par le concret : Voilà qui est amusant.

[...]

[...] pour que l'art soit, il faut que l'idée de la chose soit donnée par une autre chose.

D'où ce paradoxe: un art n'est complet que s'il est partiel.³

Crónica de escritura

COMENTARIO A LOS FRAGMENTOS DE «AVANT D'ÊTRE COMPLET L'ART DOIT ÊTRE».

Este texto es de *Paroles sur le mime* de Étienne Decroux. Lo puse en francés porque así es el original, y quizás también por otra razón más: porque, al igual

³ Étienne Decroux, «Avant d'être complet l'art doit être» (1962), *Paroles sur le mime* (Paris, Gallimard, 1963), 44-48.

que aquel lector que no sepa francés, así me encontré yo en París, sin entender mucho. Pero luego de un tiempo, se puede resolver. Confío en que ustedes también podrán hacerlo, y realizar su traducción. Hagamos de esto un libro activo: los fragmentos no son tan largos.

A pesar de la admiración que siento por Decroux no logro captar profundamente parte de su pensamiento y pienso que puede ser producto de una época. De todas maneras, lo conservo, porque me hace pensar.

En adhesión a esta idea quiero volver sobre el tema de que el arte refleja, por lo general, una cantidad de cosas que necesitan ser completadas. Como dice Decroux, si habría un arte completo no sería necesario cualquier otro arte, ni siquiera el arte. Creo, además, que no hay nada completo. Casi todos los ensayos de completud del ser humano terminaron por fracasar. Por ejemplo, el esperanto. Por lo tanto, para Decroux, como artista, era necesario que el arte pudiera, no sé si completar, pero sí ampliar las posibilidades. Y eso no se podría dar si no existiera, previamente, lo incompleto. Creo que no se puede hablar de nada completo mientras no se conozca la estructura del universo y para eso, desde mi punto de vista, se va a tardar muchísimo tiempo. Y además, no sé si se logaría. Es decir que el término “completud” sería casi banal y transitorio. Por lo tanto, también lo sería su búsqueda en una realidad inmediata.

Mientras reflexiono sobre este tema, Nacho me pregunta cómo juega la completud o la no-completud en mis espectáculos y en mi concepción de la enseñanza.

En el espectáculo, la completud estaría ligada a lo que se pueda obtener por la necesidad del espectador (ya el espectáculo tiene una cierta conexión con el hecho de ser espectador) y, por lo tanto, la completud estaría buscada a través de una participación activa del que ve el espectáculo en su faz de comprensión, o de intuición, con respecto a lo que se quiere decir, fundamentalmente. También, por supuesto, de la verdad de la actuación y en última instancia, para mí, de la calidad formal de lo que se hace. La completud estaría ligada al diálogo –básicamente-. Volviendo a lo que decíamos al principio del libro: *interesante, verdadero y bien hecho*, donde podría agregarse también lo completo o, mejor, lo cumplido. “Cumplido” es una forma más importante para mí que “completo”. En la enseñanza puede que ninguna de estas condiciones sea la que el alumno necesita para su desarrollo artístico. Pero también es parte de nuestra estructura teatral de objetivar la necesidad según la cultura a la que pertenezca el alumno. De todas maneras, yo me inclinaría en este caso un poco más por la verdad, que es tal vez lo más difícil de manejar. Estoy hablando de la verdad

actoral o artística, las otras verdades me parece que son como la completud misma, casi o totalmente imposibles.

Octubre de 2018.

REFLEXIONES SOBRE LA LÍNEA RECTA

A mí se me planteó también este problema: ¿por qué la línea recta?

Mi reflexión, en relación con esta pregunta, fue la siguiente: el hallazgo decrouxiano daría una importancia mayor a la línea recta sobre la curva, correspondería ello a cierta tendencia de la cultura francesa a la rigidez, al absolutismo, a la forma.

Esto me llevó a pensar que si se puede construir un objeto curvo con líneas rectas, se puede hacer algo parecido con su opuesto: construir un objeto recto con líneas curvas. Por ejemplo, un cuadrado con líneas curvas. De allí salió un ejercicio posible y, por lo tanto, dio pie para un planteo distinto, aunque complementario, de la Escuela. Este planteo continúa desarrollándose en algunas materias.

La diferencia entre construir algo con líneas rectas o con curvas, es que la curva tiene distintas posibilidades, mientras que la recta tiene solo una.

Identifico la línea recta con una serie de valores vinculados a una conducta, a una forma, a un trasfondo social, cultural, de no-cambio. La recta como paradigma de la razón, a diferencia de la línea curva que la asocio a la posibilidad de transformación y a la sensibilidad.

Por ejemplo, un ejercicio básico de Decroux como el de tomar un vaso y beberlo, lleva dieciséis o más “tiempos” estrictamente pautados, y con movimientos en línea recta. En el caso de la metodología de la Escuela, basada por supuesto en Decroux, en la misma acción algunos movimientos en línea recta se reemplazan por curvas, brindando una mayor fluidez y “naturalidad” a la acción. Por ejemplo, donde había dos líneas rectas se puede reemplazar por una línea curva. Por lo tanto, lo que se hacía en dieciséis tiempos puede reducirse a doce o menos. Esta reducción surge porque para generar la ilusión de una curva con líneas rectas son necesarias varias rectas; en cambio, para generar la ilusión de una línea recta con líneas curvas esto se puede hacer, incluso, con una sola gran curva que “casi” fuera una recta.

Evidentemente trabajar con líneas rectas tiene un aspecto positivo en cuanto a la visualización del mensaje, ya que se remarcán más los movimientos. Y si es una sola línea recta se remarca más el objetivo de la acción. El aspecto positivo de trabajar con líneas curvas sería un mensaje más flexible y basado

sobre todo en la personalidad de quien lo ejecuta. La línea curva genera en el espectador una sensación mayor de lo imprevisible.

De este planteo de la línea recta y la línea curva surge una diferencia estilística y también una diferencia en la concepción de lo artístico. Me fui dando cuenta con el tiempo que, tal vez, la topografía de América Latina llevaba más a la curva que a la recta; que en la relación entre las personas predominaba el afecto más que la razón; que la falta de medios para vivir implicaba buscar otros caminos alternativos, no directos, para conseguir algo (desde saciar el hambre, conseguir un trabajo, empezar o terminar los estudios, hasta...). Desde mi punto de vista, en América Latina predominaría más la curva que la recta.

Agosto de 2018; 4 de mayo de 2019.

REFLEXIONES SOBRE UN HOMBRE DESNUDO EN UNA ESCENA DESNUDA

A pesar de mi admiración por Étienne Decroux, ensayaría una pequeña crítica (banal) a esta frase del maestro: “un hombre desnudo en una escena desnuda”. Primero, porque no sería necesario que fuera un hombre, podría ser una mujer (como buen francés no pudo dejar de ser en alguna medida machista, como así tampoco yo como argentino).

Segundo: jamás lo vi desnudo a Decroux. Usaba, como se ve en muchas fotografías, una especie de taparrabo para ciertos trabajos. Y esto para el momento (aproximadamente por la década de 1930) era estar desnudo para mucha gente, incluso para él.

Esta también fue una de las razones por las cuales hice espectáculos con desnudos completos. Como muchos discípulos, quise hacer lo que mi maestro no pudo o no quiso hacer.

La desnudez total de la obra artística llevaría a una especie de vestimenta más lujosa y más creativa que la que se puede hacer o comprar materialmente. Ya la complejidad muscular vista en acción es muy interesante.

De esta reflexión de pobreza que se vuelve riqueza, nace la idea del teatro pobre. Sin ropas, ni escenografía, ni luces, ni sonido. Solo el cuerpo con sus distintas posibilidades hace la proeza de interesar al público.

Septiembre de 2018; 4 de mayo de 2019.

CAPÍTULO 7: **MAXIMILIEN DECROUX**

Testimonio 7

Cuando Étienne Decroux decidió volver a Nueva York para dar clases en el Actor's Studio quedamos en el aire un grupo de personas y no sé por qué, en esa ocasión, él no dejó a nadie para reemplazarlo en las clases. No se sabía si se iba definitivamente o no. Maximilien aprovechó la circunstancia para preguntarle a su madre sobre la posibilidad de hacer una compañía con los alumnos que habían quedado. Yo, por ser el más nuevo, o tal vez el menos importante en ese grupo, no fui convocado a formar parte de ella. Después de un tiempo, uno de los compañeros me preguntó por qué no iba a los ensayos y yo le contesté que a mí no me habían llamado... entonces él le preguntó a Maximilien y este le dijo que, si a mí me interesaba, por supuesto que estaba la posibilidad. Por lo tanto, fui el último que ingresó a la compañía, en el año 1959. Participé en ella hasta que se disolvió en el año 1961, porque Maximilien quería encarar su propia escuela.

Si bien es cierto que yo trabajé con Maximilien Decroux durante tres años e hice con él varios trabajos, tanto en grupo como individuales, no voy a tratar sobre él aquí, puesto que yo no participé en muchas de sus búsquedas posteriores y, además, porque al ser uno de mis grandes maestros necesitaría dedicarle un espacio más importante que un capítulo. Por eso su nombre, como el de Étienne, sobrevuela todo el libro. Pero sí puedo compartir algunos documentos que sintetizan mi relación profesional y afectiva con él: el primero se refiere a una carta que escribí sobre su persona, por pedido de su mujer Catherine Decroux, para ser publicada en el libro *Maximilien Decroux. Au-delà du mime...*, que recomiendo leer.⁴ El segundo, una fotocopia de la anotación de un número que estábamos ensayando con dirección y autoría de él, para la Unesco y se llamaba “L'homme chiffon” (“El hombre trapo”). Maximilien me había traído, en uno de nuestros primeros ensayos, este papel escrito a máquina donde había una primera anotación, una planificación del número. Incorporaré aquí una traducción realizada por mí (aclaro que no soy traductor, pero el título sí es seguro: El hombre trapo).

⁴ Tania Becker y Catherine Decroux, *Maximilien Decroux. Au-delà du mime...* (Paris, Riveneuve-Archimbaud Éditeur, 2015).

Por último, una serie de fotografías que figuran en el libro anteriormente mencionado sobre un número que hacíamos los dos en el espectáculo presentado en el Festival d'Art d'Avant-Garde y que tuvo mucho éxito cuando lo presentamos: “La course” (“La carrera”).⁵ Ese número nos sirvió posteriormente para otros espectáculos, e incluso yo hice una versión propia en Buenos Aires, para el Di Tella, en 1965 –por cuestiones de derechos de autor la llamé “El corredor”– y estaba dentro del espectáculo *Mimo*.

Archivo personal

CARTA SOBRE MAXIMILIEN DECROUX

Escribir sobre Maximilien Decroux es un compromiso muy grande para mí porque se juntan una cuestión de afectividad, admiración y agradecimiento.

Recuerdo la última vez que nos vimos en París creo que en 1991. Yo lo fui a visitar y me recibió con estas palabras: “¡Qué buenos recuerdos!”. Nosotros nos evocamos juntos sentados en la casa de sus padres con el pequeño jardín al frente.

De todas maneras, prefiero referirme principalmente a sus enseñanzas. A pesar que no fui alumno de Maximilien, lo considero como un verdadero maestro. Por ejemplo, en el año 2014 fui invitado a un encuentro teatral en Buenos Aires que trataba de la creatividad y en el cual participaron actores y directores de escena. Allí dije que lo que me había marcado más en este aspecto había sido mi trabajo con Maximilien Decroux.

Cuando arribé a lo de Maximilien venía de estudiar mimo con su padre, que era muy estricto sobre todo en la técnica, tanto en términos de comunicación como en términos de estilo. Los pioneros por lo general son así. Y Maximilien cambiaba con frecuencia según su criterio, cosa que me venía muy bien a mí, pero no sé si a todos. Me hacía ver un mundo diferente y lleno de variaciones. Pero con una premisa: la de la acción corporal, a la que yo seguía como devoto.

Incluso yo no sabía qué objetivo tenía ese trabajo. Pero me interesaba. Después de varios cambios, donde hubo mucha gente desalentada, algunos

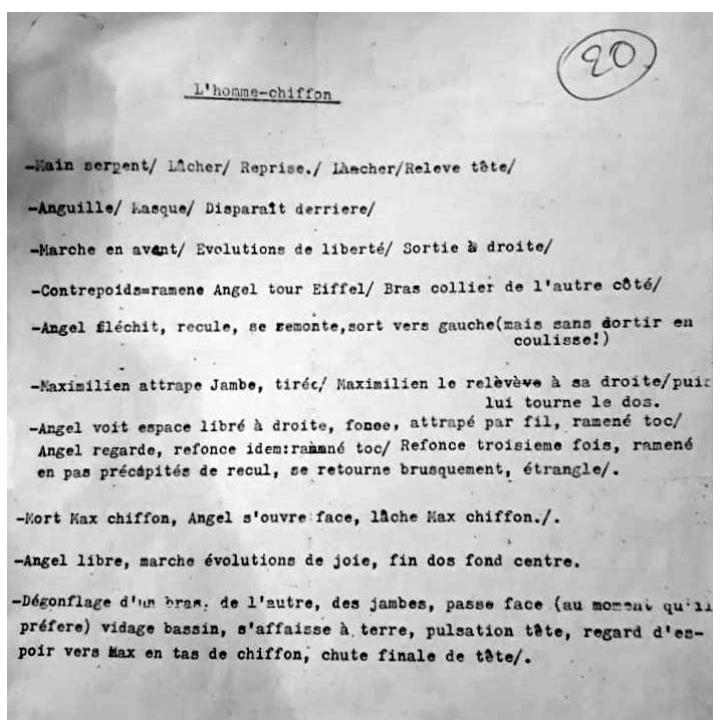
⁵ N. del Ed.: El Festival d'Arte d'Avant-Garde se realizó en París en noviembre y diciembre de 1960. *El Spectacle de Mime*, de Maximilien Decroux, se presentó el 13 de diciembre en el Théâtre de l'Alliance Français.

llegamos al Festival de la Vanguardia en 1960 en París y que era un acontecimiento muy importante para mí, ya que compartía un número con él: "La carrera", que terminaba la primera parte del espectáculo y que recibió una ovación. En alguna medida esto significó el debut de una nueva carrera para mí. Despues hicimos varios espectáculos más, con o sin otros compañeros. Recuerdo vivamente uno en la Unesco y otro en L'Olimpia, también algún viaje por una especie de monasterio que en este momento no recuerdo el nombre. Pero en todo esto lo que me marcó más profundamente ha sido la creatividad que caracterizaba su compañía. Concluida esta etapa Maximilien llamó a algunos para planificar su escuela futura. Nos hacía hacer cosas del padre y ponerle variaciones. Por lo general sin desvirtuar las enseñanzas de Étienne.

Yo aprendí ahí mucho de la técnica del Decroux padre que él no daba en sus clases. En otras palabras: estaba tomando dos aprendizajes a la vez.

Gracias Maximilien.

"L'HOMME-CHIFFON"

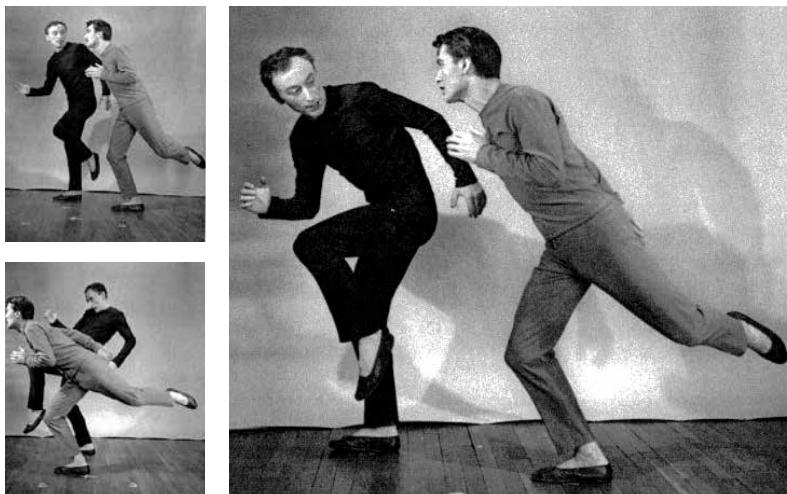


Mimografía de "L'homme-chiffon" (boceto), París, c1959.

EL HOMBRE-TRAPO

- Mano serpiente / Largar / Retomar / Largar / Cabeza arriba
- Anguila / Máscara / Desaparece detrás
- Marcha hacia adelante / Evoluciones de libertad / Salida a la derecha
- Contrapeso = trae Ángel torre Eiffel / Brazo collar del otro lado/
- Ángel flexiona, retrocede, se vuelve a levantar, sale hacia izquierda (¡pero sin salir en bastidores!)
- Maximilien atrapa Pierna, la tira / Maximilien se vuelve a levantar a su derecha / después le da la espalda.
- Ángel ve el espacio liberado a la derecha, lo encara, atrapado por hilo, tira en toc / Ángel mira, vuelve a encarar de la misma forma: tira en toc / vuelve a encarar por tercera vez, llevado en pasos precipitados retrocediendo, se vuelve bruscamente, estrangula/.
- Muerte Max trapo, Ángel se abre la cara, deja Max trapo/.
- Ángel libre, marcha evoluciones de alegría, fin espalda fondo centro.
- Desinflamamiento de un brazo, del otro, de las piernas, pasa frente (en el momento que el prefiera) vuelca la cadera, se aferra a la tierra, pulsación cabeza, mirada de esperanza hacia Max en montón de trapo, caída final de cabeza/.

SERIE DE FOTOS SOBRE "LA CARRERA" DE MAXIMILIEN DECROUX



Maximilien Decroux y Ángel Elizondo, *La course*, 1960. Fotos de Etienne-Bertrand Weill (se reproducen con autorización de sus hijas). Imágenes publicadas también en Tania Becker y Catherine Decroux, *Maximilien Decroux. Au-delà du mime...* (París, Riveneuve-Archimbaud Éditeur, 2015), 80-83.





Crónica de escritura

REFLEXIÓN SOBRE LA MIMOGRAFÍA

La notación de acciones de “L’homme-chiffon” es uno de los documentos más queridos de mis ensayos con Maximilien, uno de los pocos que me quedaron. En ese papel es posible detectar uno de los problemas de la notación de las acciones, de la notación de cualquier obra realizada a través de la acción corporal.

En ese momento las entendía completamente, hoy casi no recuerdo el significado de algunas palabras, e incluso de las que recuerdo el significado, no logro comprender su correspondencia con una acción o movimiento específico.

También es interesante como experiencia de lectura, ya que el texto es corto. Incluso compararla con otra traducción al español posible, también sería interesante.

Creo que en los Decroux la síntesis era muy importante y las palabras tenían significados precisos, pero al mismo tiempo dúctiles. Por ejemplo, “tirado por un hilo” era una expresión que implicaba para nosotros una técnica de tirar un hilo imaginario, pero había muchas formas para hacerlo. Seguramente, en las condiciones de un lenguaje se dan siempre estas circunstancias en las que las palabras tienen un significado especial en un contexto determinado, y dependen del hábito, del uso y del conocimiento de las convenciones establecidas por cada

grupo. Lo que no recuerdo son los matices de cada una de las palabras que aparecen en este guión o mimografía interna que usábamos. De la lectura de este texto mecanografiado por el propio Maximilien no se desprende la idea de humor, que era importante en algunos momentos de la obra.

Por otra parte, describir un hombre parado sin hacer nada sería una tarea para casi toda una vida. La descripción es interminable. Si a esto le agregamos una acción en movimiento, se multiplica la complejidad para dar cuenta de las acciones.

Por obligaciones de tipo profesional, tuve que presentar en Argentores proyectos o descripciones posteriores de una obra para poder registrarla.⁶ Siempre me costó muchísimo la notación, no tanto en la parte técnica, sino más bien en la comunicación de las acciones para poder dar cuenta de una obra. Lo único que se pueden hacer son aproximaciones, y todas de maneras muy diferentes.

9 de mayo de 2019; 10 de mayo de 2019.

COMENTARIO A LA CARTA

La carta habla por sí sola. Pero sí me gustaría agradecer a Tania Becker y Catherine Decroux por haberme invitado a participar del libro y haberme dado la oportunidad de dedicarle unas palabras a mi maestro.

9 de mayo de 2019.

RECUERDOS COLATERALES

Repasando las imágenes del libro sobre Maximilien Decroux en el que escribí esa carta, *Maximilien Decroux. Au-delà du mime...*, voy a remarcar algunas cosas que me impactan, espontáneamente, ahora. Comienzo por la tapa. La imagen, en blanco y negro, recorta los ojos de Maximilien. ¿Qué me dicen hoy esos ojos? Cosas un poco distintas a las del padre, aunque tuvieran el mismo oficio: la variedad, la pluralidad en la interpretación de la vida, y sobre todo, la búsqueda. Todo ser humano que busca mucho, seguramente mira un poco de esa manera.

⁶ N. del Ed.: Argentores es el acrónimo que da nombre a la Sociedad General de Autores de la Argentina, y tiene como objetivo “la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor”. Esta Asociación Civil, de carácter profesional y mutual, se fundó el 11 de septiembre de 1910 con el nombre de Sociedad Argentina de Autores Dramáticos. La designación actual se instituyó a fines de 1934. Véase el sitio Web oficial: <https://argentores.org.ar/>.

Otras imágenes que me interesan son las de la comunidad grupal que se formó después de la salida de algunos integrantes, y que estaba constituida por Maximilien Decroux (francés), Samuel Avital (israelí), Edie Cardel (italo-francesa, y era la mujer de Maximilien), Jacqueline Rouard (francesa) y yo (argentino). Hay varias en el libro, y en una estamos en el lugar donde Étienne Decroux había dado antes sus clases, y que era una vieja escuela con un salón muy grande, con ventanas enormes, y donde nos agrupábamos, por lo general, alrededor de la estufa (que nos daba bienestar). Étienne Decroux nos decía, en otra época (retándonos): “la mejor calefacción es la acción”. En una de esas fotos, la que más me gusta, estamos sentados cerca de esa estufa, frente a una mesita plegable que tiene papeles y una taza de café. Maximilien me está diciendo algo, y yo estoy escuchándolo pensativamente, mientras el resto también lo escucha con atención. Edie está sentada a la derecha, muy cómodamente, canchera, con una pierna sobre la otra, tomándose con las manos los tobillos. Al lado de ella está Samuel Avital, muy pendiente de la situación y con los ojos bien abiertos, pensando. Jacqueline, posiblemente la más antigua del grupo –hoy con 99 años–, oficia de máter suprema, muy tranquila y con cierta autoridad, mirando de reojo. Toda la imagen está dominada por un gran ventanal que proveía de luz matutina, junto con otros de igual tamaño, a este enorme salón donde ensayábamos. En el fondo, se puede ver el comienzo de un escenario, que es a donde Étienne nos hacía pasar para mostrar una escena o ejercicio al resto del grupo. Con Maximilien a veces usábamos el escenario, otras veces no.

No recuerdo qué es lo que me podría haber estado diciendo Maximilien en ese entonces, me gusta imaginar diferentes diálogos posibles entre ese tipo con tanta experiencia y el joven argentino que recién comenzaba.

De todas las imágenes del libro, la que me impacta más es una en la que interpreto un rey guerrero que se ve acosado por varias sombras, siluetas fantasmagóricas, mientras sostiene en sus manos una espada y está apoyado contra una pared. La foto corresponde a la obra *Le jeu de cartes ou les 4 rois* (cerca del año 1959). La silueta mayor es de Willy Spoor, mimo holandés que seguramente (y esto es un prejuicio) me quería matar realmente, ya que Maximilien me había elegido a mí para hacer el rol de corredor en *La course*, obra que Willy había ensayado anteriormente. Felizmente no me mató.

Esto nos lleva a las otras imágenes de *La course*, que para mí son de una riqueza extraordinaria, en cuanto a los matices expresivos de dos corredores muy distintos en todas sus formas. Uno corre con el pecho como motor de la

acción, el otro con las piernas. Uno es decidido, el otro es dubitativo. Uno se mira a sí mismo, el otro al competidor. Los roles van cambiando de acuerdo con quien lleva la delantera. Creo que estas imágenes se tomaron después del Festival del'Art d'Avant-Garde. Hasta ahora yo no había visto esta serie de imágenes, que a mi criterio muestran de manera muy detallista las distintas posibilidades de diálogo activo que se establecen entre dos personas.

9 de mayo de 2019.

Testimonio 8

El último de los tres grandes maestros que tuve fue, como está mencionado antes, Jacques Lecoq.

Durante todo el tiempo que estuve con Étienne o Maximilien Decroux mis compañeros me hablaban –por lo general mal– de Jacques Lecoq. Había mucha rivalidad entre las dos escuelas o tendencias. Esa rivalidad se daba a través de los alumnos, pero también un poco por parte de ellos. Cuando empecé con Lecoq y él se enteró que había estudiado con Decroux, me acuerdo que sonrió y me dijo: “espero que te sirva lo mío”. Con el tiempo, intenté en varias oportunidades conectar a Maximilien y a Étienne con Lecoq, pero nunca lo logré.

Cuando terminé el trabajo que hacía con Maximilien, porque él decidió hacer su escuela y terminar el grupo, yo ya estaba pensando en retornar a la Argentina. Pero pensaba que volverme al país sin haber tomado contacto con Lecoq por rivalidades que no eran mías, era una picardía. Por lo tanto, fui a estudiar con Jacques Lecoq.

Con él aprendí mucho sobre el uso de la máscara y sobre todo de la máscara neutra (que él la llamaba así, pero que en el fondo no tenía –desde mi punto de vista– la característica de neutralidad como para tener esa definición). Un día le dije: “Monsieur Lecoq, yo creo que su máscara no es neutra”. Me dijo que tenía razón, que era lo más neutra que había conseguido. La cambió muchas veces, no sé si finalmente la habrá logrado. Considero que la neutralidad es una de las cosas más difíciles de expresar o comunicar, ya sea con el rostro o con el cuerpo entero.

Las clases de Lecoq eran muy activas, tal vez no tan analíticas como las de Étienne Decroux, con su exigencia de precisión, pero eran más sueltas, didácticas y variadas. Por ejemplo, con Decroux estuvimos como un semestre trabajando el tema del hambre. Creo que con Lecoq ese tema hubiera requerido dos o tres clases. No solamente eso fue importante en su enseñanza, sino además todo lo que aprendí referido a la *Commedia dell'Arte* (con sus personajes tan importantes en el desarrollo del teatro Occidental).⁷ Otros rubros

⁷ N. del Ed.: Como señala Nidia Burgos, la expresión tardía “*Commedia dell'Arte*”, atribuida a Carlo Goldoni para definir el género, fija el significado histórico más relevante: el

como el RELATO MIMADO, la PANTOMIMA BLANCA, también fueron válidos a pesar de contraponerse con las enseñanzas que recibí de Étienne Decroux. Como con todos mis maestros, hubiera seguido con él, pero no pude porque decidí volverme a Buenos Aires.

Me habría gustado llegar a tomar sus enseñanzas con respecto a otras incursiones más tardías que hizo, por ejemplo, con el *clown* y el melodrama.

Lecoq era una persona muy profesional, muy atenta, con la seriedad correspondiente a un profesor francés de Educación Física y, sobre todo, muy pendiente de su conexión con el alumno. Sin embargo, era muy duro también en función de ciertas obligaciones del alumno o del actor. Pero recuerdo también que, en un momento en el que yo estaba muy mal económicamente, porque necesitaba solventar el espectáculo de *Les Ballets Populaires d'Amérique Latine* en el Théâtre de l'Étoile, me ayudó. No podía pagar sus clases, pero tampoco quería abandonar el curso, entonces le pedí si podía esperarme en los

profesionalismo (dado por la palabra "arte": oficio, profesión), y es el que da comienzo a la idea del teatro como un producto que se vende, como un "negocio". La Commedia dell'Arte es un género teatral, de naturaleza improvisada y personajes de tipos fijos (máscaras) que surge en Italia, a mediados del siglo XVI. El sistema de personajes, en el que todos tienen la misma importancia, se mueve a partir de cuatro arquetipos absolutos: *el viejo* (en los subtipos de Dottore y de Magnífico, cuyo exponente de este último es Pantalone, viejo lascivo y rico que quiere poseer a la mujer joven: generalmente, la criada Colombina, novia de Arlecchino), *el criado* (Primer Zanni: Brighella; y Segundo Zanni: Truffaldino, Arlecchino o Traccagnino), *el enamorado o enamorada y el capitán*. En un primer momento, en el que solo participaban hombres, se trataba de farsas breves, agresivas, obsenas en las que se representaba una humanidad grotesca. Todos los actores llevaban máscaras, hasta que en 1560 se incorpora la mujer (sin usar máscaras, para que el público pudiera reconocerla). Según la investigadora, el personaje Infarinato (enharinado) indica la evolución del Zanni, como respuesta "masculina" a la incorporación de la mujer en escena sin máscara y que más tarde en Francia, en la época romántica, derivará en el Pierrot enamorado. Hay que recordar que el actor de la Commedia dell'Arte realizaba el mismo personaje durante toda su vida profesional, estudiándolo y perfeccionándolo. En su evolución continua, dada también por el nomadismo, el género mantiene de todas maneras cuatro características principales: los tipos fijos, la máscara, la improvisación y el multilingüismo. Véase: Nidia Burgos, "La Commedia dell'Arte. Orígenes y desarrollo", en Dubatti, J., coord., *El teatro y el actor a través de los siglos* (Bahía Blanca, EDIUNS, 2010). Con respecto al multilingüismo, es interesante destacar lo que menciona Victoria Eandi (2008): en Italia cada ciudad hablaba su propio dialecto, por lo tanto, eso traía como consecuencia por un lado la construcción de la comicidad a partir de los malentendidos en la comunicación, y por otro, la acentuación de la gestualidad (tanto para la comprensión entre los personajes como para la del público). Dice Eandi: "a fin de cuentas, como señala Rudlin, el lenguaje principal de todas las máscaras era la acción, 'el esperanto del escenario'". Véase: Victoria Eandi, "El actor medieval y renacentista", en Dubatti, J., coord., *Historia del actor: de la escena clásica al presente* (Buenos Aires, Colihue, 2008), 45-80.

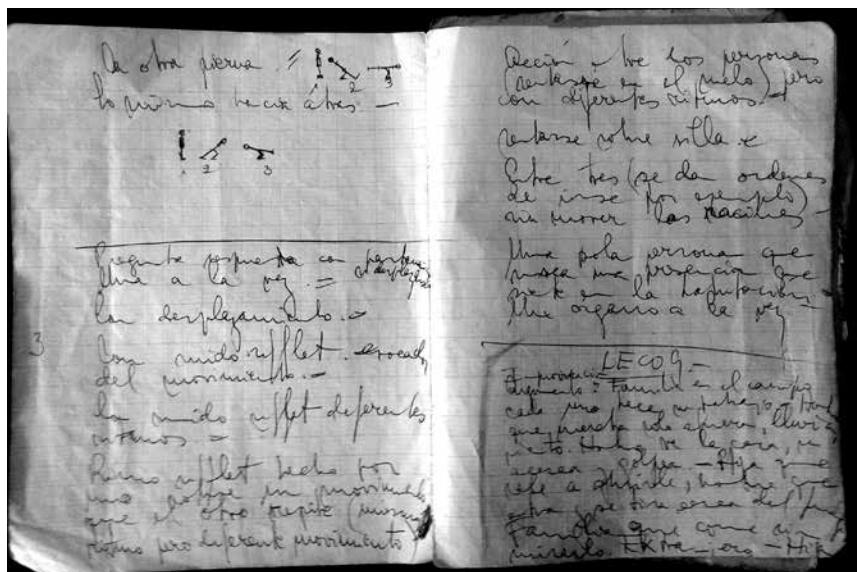
pagos. Su respuesta daba cuenta de su generosidad, me contestó con una frase que después fue un *leitmotiv* en mi vida. Me dijo algo así: “Pas de problème, je sais que toi va me payer” (“no hay problema, yo sé que me pagarás”). Gracias a eso pude seguir estudiando mimo mientras continuaba con el espectáculo.

Archivo personal

PRIMERAS ANOTACIONES DE LA CLASE DE LECOQ



Cuaderno de anotaciones de Ángel Elizondo, París, s/f.



improvisando, pero generalmente se quedaba callado y dejaba que nosotros siguiéramos desarrollando la acción. Al final, nos hacía críticas.

Con Étienne Decroux todo estaba signado por su técnica. Con Maximilien era más complejo el funcionamiento, debido a que muchas veces había pautas previas de variaciones a la técnica del padre. Étienne siempre nos iba marcando todo el tiempo el camino a seguir por los comportamientos corporales. En el caso de Lecoq, era otro el funcionamiento.

La línea que aparece a la mitad de la página, que da comienzo a mis anotaciones sobre las clases de Lecoq, marca también el final de mis anotaciones sobre los ensayos y preparaciones para los espectáculos (no eran clases) con Maximilien Decroux. Este es un registro también de cómo trabajábamos con Maximilien. Por ejemplo, “uno a la vez” es un código de Étienne que Maximilien repite aquí en esta hoja. Pero le agrega a eso un sonido de silbido evocador del movimiento. No recuerdo bien, pero seguramente eso no era posible en las clases del padre, aunque él mismo a veces cantaba una nota al hacer un movimiento. Acá hay una anotación que es interesante: los ruidos del silbido podían ser con diferentes ritmos. También las acciones con diferentes ritmos. En Étienne era todo más de un solo ritmo corporal o de variaciones de un ritmo, pero no diferentes como dice acá.

La complejidad de los ejercicios de Maximilien se puede ver en esa consigna de darse órdenes de irse, por ejemplo, entre tres personas, sin mover las raíces (*les racines*). Eso significaba: estar como clavado en tierra. Seguramente se trata de ejercicios diferentes por los espacios dejados en blanco y esas líneas al final de cada párrafo. En el último párrafo de mis anotaciones sobre los ejercicios que hacíamos con Maximilien hay uno de mayor complejidad, que es el de la evocación de una presencia en una habitación. Termina con la frase “un órgano a la vez”, una cosa por vez. Llamábamos “órgano” a un sector del cuerpo que podía ser identificado separadamente. Mi última anotación con Maximilien nos remite a mi primer maestro.

Por último, volviendo a Lecoq, esa marca roja que aparece (y que aparece también en muchas páginas de mis anotaciones) señala las apropiaciones que fui haciendo cuando retorné a la Argentina. Por lo general, en ese momento, tal cual se hacía en Europa.

Marzo de 2019.

Releyendo estas anotaciones recordé un trabajo sobre la improvisación que realicé hace algunos días. En ese trabajo comienzo por dar mucha

importancia al tiempo, ya que es, sobre todo, lo que produce el interés. Cada parte de la improvisación debe tener un tiempo preciso, que corresponda a la importancia, al humor, lo que sea, de lo que se quiere contar. Esto produce una idea contraria a lo que generalmente se entiende por improvisar. La libertad, en la improvisación, tiene una técnica precisa que está basada en el principio del tiempo. Por ejemplo, con el tiempo que cuenta un actor para la presentación de su personaje en la Commedia dell'Arte. El actor que no tiene tiempo, que no tiene conciencia del tiempo, va a tener problemas en su improvisación. Lo que aprendí, sobre todo de Lecoq, es que la supuesta libertad de improvisar tiene una base técnica, que es limitante, pero que ayuda a generar esa misma idea.

Marzo de 2020.

RECUERDOS COLATERALES: LA VISITA DE LECOQ A BUENOS AIRES

Tuve la suerte de compartir algunos pocos días en Buenos Aires con Jacques Lecoq en su única visita al país. Como yo sabía que iba a ir a Montevideo realicé las gestiones para que pudiera venir también a Buenos Aires. Cosa que hizo con mucho gusto, pero cansado. Después de una entrevista grupal con gente del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo⁸ dio una clase en el Centro Cultural Gral. San Martín. Allí trabajó sobre lo que la gente en Francia llama *démarche*, que es la forma en que se camina, no el hecho de caminar (*marcher*). Dio diferentes posibilidades y con bastante ingenio y humor hacía caminar a los alumnos de formas diferentes. Casi toda la clase para él se limitó a eso, es decir, a darle al modo de caminar muchas posibilidades. Después de la clase me pidió visitar nuestra Escuela y conocer el lugar, en la calle Maipú 484. Como eso ya estaba previsto por nosotros, le mostramos algunos registros filmicos de nuestras obras, de las que él y su mujer nos hablaron con mucho entusiasmo, no solamente de la parte de lo que él me podría haber enseñado, sino también de la mezcla que yo hacía con lo de los dos Decroux. A pesar de que a mí no me gusta pasar el video de mis obras, porque no están hechas para eso y además no encuentro que sean registros de buena calidad, ellos insistieron en ver más y la sesión se tornó un poco larga. Recuerdo un momento que se miraron como asombrados por lo que estaban viendo. De todas maneras, no hubo una devolución crítica del trabajo, sino que fue más de carácter social y de gratitud por compartir esos materiales.

⁸ N. del Ed.: Jacques Lecoq participó en el 7mo. Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, realizado en el año 1992.



7mo. Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, Buenos Aires, 1992.



7mo. Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, Buenos Aires, 1992.

Jacques Lecoq, Ángel Elizondo y Joaquín Baldín.

El día final de su estadía en Buenos Aires, me recordó nuevamente aquella deuda, que ya había sido saldada en su momento, diciéndome que esto también era un pago y que el viaje y lo que vivieron aquí lo ponían a él en deuda conmigo.

25 de octubre de 2018.

Testimonio 9

CINE, UNA EXPERIENCIA TRANSITORIA: HENRI ROLLAN Y ROBERT BRESSON

Como consecuencia de mi matrimonio con Isabel Larguía pude conocer a varios “maestros”, como Robert Bresson y Henri Rollan.

A pesar de haber ido a estudiar mimo, una de las cosas que hacía en París era ir a la Comédie-Française, el templo de la palabra. Allí descollaba Henri Rollan, un actor al que yo admiraba por su dicción perfecta, y a quien iba seguido a “escuchar” con mucho placer.

Cuando una productora le propuso a Isabel hacer una película, creo que para la televisión mexicana sobre el pintor uruguayo Pedro Figari, yo le mencioné que Henri Rollan podría ser el actor que encarnara el personaje del maestro francés de Figari en París. Propuse a Henri con dos propósitos: conocerlo y aprender de él. Me parecía que era una experiencia interesante ya que era el tipo de actor que, junto con otros actores de la línea de Sarah Bernhardt, manejaban la dicción a la perfección. Felizmente en esto no me equivoqué, pues él prácticamente no necesitaba el cuerpo para trabajar con el cuerpo. Estaba casi inmóvil cuando decía sus parlamentos y, sin embargo, todo lo que decía tenía densidad, profundidad. Muchas veces, cuando yo comentaba que iba a ver una obra de Henry de Montherlant interpretada por Henri Rollan, las personas se reían y me preguntaban si yo había ido a estudiar mimo, o a estudiar lo contrario. Porque, claro, en estas obras los cuerpos casi no se movían y toda la acción estaba sugerida o dada por la palabra.

Creo que aprendí de él muchísimo en el plano de la dicción corporal, cosa que él nunca llevó a cabo. Esto no quiere decir que hablar bien sea sinónimo de expresión o comunicación con el cuerpo.

Con el tiempo, Isabel me retribuyó esta propuesta que le hice para su *film* con un acceso al mundo de Robert Bresson, gran director cinematográfico. Martín Lasala (Martin LaSalle), amigo de ella, se había propuesto para el personaje central de una obra que Bresson quería hacer sobre la vida de un carterista.⁹ Y fue elegido, a pesar de no ser actor (estaba estudiando dirección cinematográfica). Al saber esto, nosotros le pedimos si podíamos ir a ver filmar

⁹ N. del Ed.: La obra cinematográfica a la que refiere Ángel es *Pickpocket* (Bresson, 1959).

a Bresson, pero él nos dijo que sería bastante difícil conseguir una cosa así. Sin embargo, se le ocurrió una idea que para nosotros fue bárbara: ofrecernos como extras para la película. Él nos recomendó que si queríamos ver a Bresson el mayor tiempo posible, debíamos tratar de salir muy poco ante las cámaras, para que no se nos identificara y pudiéramos estar presentes en la filmación de otras escenas. Esto nos vino muy bien, además, porque nos pagaban y nosotros andábamos cortos de dinero. Esta filmación fue para mí un acontecimiento importantísimo en mi vida profesional de mimo, porque en los descansos pude hacerme amigo de los carteristas, de quienes aprendí el oficio de dar a las manos habilidades formidables. Eran profesionales muy profesionales.

Algunas de estas técnicas o entrenamientos fueron aprovechados por mí para complementar el trabajo de la expresión con las manos y sobre todo con los objetos reales.

Una de las cosas que me interesaba mucho de Bresson era lo que él llamaba “acción interior”. Viendo *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) se puede apreciar esto, pero no sé si lo puedo explicar gráficamente. Simplifico: sería un mundo interior de acciones que se cumplen en un personaje que no puede, o no quiere, manifestar o cumplir con una acción física o exterior. Todo un mundo. Interior.

Archivo personal

FOTOGRAMA



Ángel Elizondo como extra en la película *Pickpocket*, de Robert Bresson, 1959.

Crónica de escritura

COMENTARIO AL FOTOGRAMA

Como vemos en el fotograma yo trato de evadir la imagen. Mi cabeza aparece de perfil (al fondo a la izquierda). Mi mujer, Isabel, lo consiguió (por eso no aparece). Esta película significó para mí un aprendizaje muy importante sobre un determinado oficio, el del carterista.

Veo en la imagen a Martín LaSalle, un no-actor uruguayo que plasma mejor que cualquier otro el mundo interior, activo, del personaje. Digo activo porque se trata de la acción interior, tema que era muy importante en el cine de Bresson. En la escena el personaje, Michel, se acerca sutilmente a un hombre para robarle, y se escucha su *voz en off* que expresa lo que sentía el personaje. Dice que las manos le temblaban y hacían temblar el diario que sostenía, pero eso no es lo que se ve. Parece muy tranquilo. Evidentemente, esa dicotomía entre lo que se ve y lo que dice el personaje manifiesta su vivencia interior. La escena es prácticamente en silencio, y lo que Bresson nos muestra es lo invisible: tanto la acción interior del personaje como la acción exterior del robo, que frecuentemente tampoco se ven (ni en el *film* ni en la realidad).

28 de octubre de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: LA RESPUESTA DE EINSTEIN

Otro “maestro circunstancial” por medio de quien aprendí algo (indirectamente) fue Albert Einstein. Y no por el nombre que es en alguna medida equivalente a Nardita, Freud, etc., sino porque a través de un relato de él, que no me acuerdo dónde lo leí o escuché, me llegó lo siguiente. Resulta que un día un compañero investigador de Einstein iba a encontrarse con él cuando, de repente, divisó un chico que tiraba piedras a un lago para hacerlas rebotar sobre el agua. Algo que todos hemos intentado hacer cuando éramos niños.

Pero este no lo lograba. Entonces el compañero de Einstein se acercó y le explicó cómo funcionaba físicamente y que para lograr el objetivo tenía que elegir una piedra de una determinada característica y también le instruyó sobre la mejor forma de lanzarla. Y completó su explicación con un lanzamiento que verificó satisfactoriamente la teoría elaborada.

Luego de la demostración, el chico finalmente pudo hablar, y le aclaró que había una diferencia con lo que él estaba intentando. Lo que había visto era que al rebotar las piedras en el agua se producían círculos, y él con su lanzamiento

había estado buscando anteriormente producir cuadrados. Esto al científico lo impresionó y al llegar a la casa de Einstein lo primero que le mencionó fue esta experiencia. Einstein le dijo que, como el chico, eso era lo que tenían que hacer ellos: intentar encontrar respuestas a preguntas imposibles.

28 de octubre de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: EL ROBO

El año pasado, 2017, iba en un colectivo cuando, de golpe, una mujer sentada al lado de la puerta de atrás pégó un grito. Miré para saber qué ocurría y vi solo una sombra de un joven que había desaparecido casi inmediatamente llevándose un celular que seguramente tenía en la mano la señora. No sé cómo llegó al lugar, lo que sí sé es que desapareció velozmente después de haber cumplido el objetivo. Independientemente de lo moral, me pareció de una destreza y “profesionalidad” asombrosa.

15 de septiembre de 2018.

REFLEXIÓN SOBRE LAS MANOS

Hay dos partes del cuerpo que Decroux censuraba: la cara y las manos, porque según él, estaban vinculadas a la parte intelectual y eran, por lo tanto, menos corporales. Sin embargo, de la cara solo se trabajaba a fondo la mirada y para las manos se trabajaban algunas posiciones determinadas, pero no se daba libertad a las manos. Las posiciones eran: *paleta* (la mano como si fuera una paleta, los dedos juntos y la mano alineada rectamente con el brazo), *sombrilla* (a partir de la línea sugerida por la *paleta* todos los dedos retrocedían armónicamente sin traspasar esa línea imaginaria y formando una curva, también con los dedos juntos y la palma cóncava) y *margarita* (al revés de la *sombrilla*, genera una curva convexa).

Con los carteristas de la película de Bresson pude aprender a darle mayor libertad a las manos para que puedan actuar en función de otros objetivos más allá de los estéticos. Incorporé en la Escuela ejercicios de los carteristas para darles mayor agilidad, coordinación y movilidad a los dedos y la mano. A diferencia de mi maestro, considero a las manos como una parte del cuerpo más y en ocasiones una muy importante. Dicha importancia no debe ser restringida, sino muchas veces explotada. En la Escuela incorporamos además otras posiciones: *escuadra*, *gancho*, además de sumar posibilidades con los dedos juntos, abiertos, y otras distintas combinaciones.

15 de septiembre de 2018.

CAPÍTULO 10: CERTIFICADOS. LOS DOS DECROUX

Testimonio 10

Para finalizar esta parte del libro sobre mis maestros, quisiera hacerlo con aquellos papeles que testimonian mis estudios en Francia.

Cierta vez yo necesitaba un certificado de que asistía a los cursos de Étienne Decroux para justificar mi estadía en París. Se lo pedí. Me dijo que sí, que lo retirara al cabo de tres semanas.

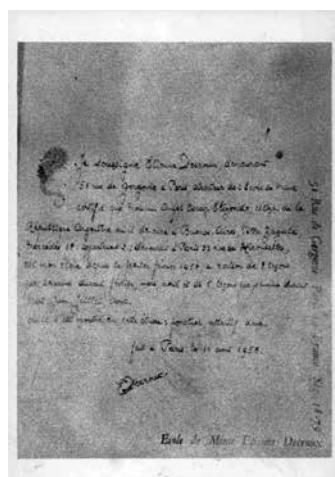
Como seguramente abrí los ojos más de lo esperado, me dijo: "Veo que Ud. está asombrado por el plazo que me tomo. Pero —y que me dijera esto me gustó, por supuesto— yo lo considero mucho y necesito poner algo sobre Ud."

A mí me salió el argentino. Le respondí: "¡Pero si es para la policía!" Y él me contestó que aunque fuera para la policía él quería tomarse su tiempo y hacer una evaluación justa, y que no lo iba a poder tener antes.

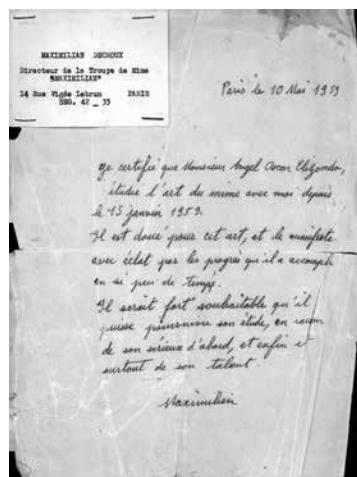
A Maximilien, también le pedí —mucho tiempo después— un certificado con el mismo fin. Con respecto a Jacques Lecoq nunca le pedí uno, pues ya no lo necesitaba. Pero me hubiera gustado saber qué habría puesto.

A continuación, los dos certificados de los Decroux.

Archivo personal



Certificado
firmado
por Étienne
Decroux,
París, 1958.



Certificado
firmado por
Maximilien
Decroux,
París, 1959.

Crónica de escritura

COMENTARIO A LOS CERTIFICADOS DE ÉTIENNE Y MAXIMILIEN DECROUX

En el certificado de Étienne se puede leer: *ponctuel* (puntual), *attentif* (atento, concentrado, despierto) y *doué* (dotado, con cualidades). En francés, esto quería decir que no llegaba nunca tarde, que no perdía la concentración en lo que se decía, y que tenía condiciones básicas para encarar este oficio. Este último juicio me interesó mucho por la distinción entre estar dotado para algo, y ya ser ese algo.

Con el tiempo me di cuenta que para él era un gran elogio lo que me había puesto, a pesar de la relatividad de esas tres palabras. Gracias, Monsieur Decroux.

La diferencia entre el padre y el hijo tal vez se ve reflejada a través de la última expresión de Maximilien, donde, a pesar de todo, también emite un juicio. Dice que sería bueno que yo no tuviera ningún problema con la estadía, teniendo en cuenta algunas cosas que enumera, entre ellas, mi talento. Como se ve, este certificado corresponde a un ser distinto, menos formal. Al comparar ambos certificados se puede ver cómo lo que para uno era una predisposición para el otro era una realidad.

A mí me ocurre que muchas veces debo expresar juicios sobre el trabajo de alguien y difícilmente empleo la palabra “talento” para definir las virtudes que tiene una persona. Prefiero hablar, como Étienne Decroux, de posibilidades.

Agosto de 2018; marzo de 2019; 16 de mayo de 2019.

En su momento tomé muy simplemente el significado de las tres palabras que me puso Decroux en el certificado. Hoy, 23 de noviembre de 2019 se me ocurrió que las palabras de Decroux tenían un concepto diferente. Y por esa razón él había necesitado tanto tiempo para hacerme ese certificado. ¿Por qué digo esto? Fui al diccionario francés esta mañana y me di cuenta que la palabra *ponctuel* incluía otras acepciones. Copio a continuación la definición de ese diccionario:

PONCTUEL, ELLE (adj.) – *punctuel* v. 1390 ; rare av. XXVII^e ; lat. médiév. *punctualis*, de *punctum* « point » **1.** VIELLI Qui dénote ou qui a de la ponctualité. *Employé ponctuel. ==> assidu, régulier.* « *Sacha, toujours ponctuel dans le service, rangea ce qu'il avait dérangé* » (A. Hermant). **2.** MOD. Qui est toujours à l'heure, qui

fait en temps voulu ce qu'il a à faire. Être ponctuel à un rendez-vous. ==> **exact**. *Il n'a jamais été très ponctuel.* **3.** Sc. Qui peut être assimilé à un point. *Source lumineuse ponctuelle*. TÉLÉV, CIN. *Projeteur ponctuel*, à lumière dirigée. ==> **spot**. **4.** (1945) FIG. et COUR. Qui ne concerne qu'un point, qu'un élément d'un ensemble. *Problèmes ponctuels. Critiques ponctuelles. Action, intervention, opération ponctuelle*. ==> **sporadique** [...].¹⁰

En mi traducción, cuando refiere a una persona, quiere decir que no solo no llega tarde sino que le interesa puntualizar sus conceptos, ser claro o clara, ir al punto.

Esto me llevó a buscar también en el diccionario las definiciones de las otras dos palabras. La segunda con la cual él lidió durante un tiempo seguramente fue *attentif*. No es ser atento, como yo lo interpreté, sino estar atento a todo, estar dispuesto:

ATTENTIF, IVE (adj.) – XII^e; lat. *attentus*, de *attendere*®attendre, attention. **1.** Qui écoute, regarde, agit avec attention. *Auditeur, spectateur, conducteur attentif. « l'enfant n'est attentif qu'à ce qui affecte actuellement ses sens »* (Rouss). *Prêter une oreille* attentive. Soyez attentif à votre travail, à ce que vous faites.* – Qui dénote l'attention. *Un air attentif.* **2.** VIEILLI OU LITTÉR. Qui se préoccupe avec soin (de), qui veille (à), soucieux (de), vigilant, « *Très attentif à ses intérêts* » (Jaloux). *Un homme attentif à ses devoirs, à la règle, respectueux de, scrupuleux.* – COUR. (avec l'inf.) « *Elle, attentive à me plaire, empressée jusqu'à l'humilité* » (Mauriac). ==> **appliqué, empressé**. **3.** Qui marque de la prévenance, des attentions. Soins attentifs. ==> **assidu, délicat, zélé**. [...].¹¹

La tercera palabra era *doué*:

DOUÉ, DOUÉE (adj.) – XVII^e; de *douer*. **1.** DOUÉ DE ; qui possède naturellement (une qualité, un avantage). *Un être doué de vie, de raison. « elle était douée d'une intelligence pratique assez vive, d'une*

¹⁰ Nouveau Petit Le Robert. Dictionnaire de la langue française (París, Le Robert, 1993).

¹¹ Ibid.

ténacité à toute épreuve». (Mart. Du G.). ==> **doté**. **2.** Qui a un don, des dons. *Un étudiant doué pour les mathématiques*. ==> **1. bon**, **1. fort** (cf. Avoir la bosse* de...). « *Il y a des races plus ou moins bien douées en musique* » (R. Rolland). « *Cet homme était doué pour entendre les présages* » (Bosco). ABSOLT Être doué : avoir des dons naturels, du talent. *Un enfant très doué*. ==> **surdoué**. [...].¹²

Lo importante para mí, en este momento, fue que no decía para qué era o soy dotado. En aquel entonces interpreté que era dotado para desarrollar el arte del mimo, pero de ahí surgió también la idea de que el mimo, como todo arte, tiene distintas posibilidades: la autoría, la dirección y la actuación como formas básicas. Eso me brindó después varias posibilidades, aunque el sentido de Decroux refería a la actuación.

Creo que estas tres palabras no solo eran para él un gran elogio, como comenté antes, sino que, ahora que lo pienso, para mí también lo son. Sucede que antes no me había dado cuenta. Me doy cuenta hoy, a los 87 años.

23 de noviembre de 2019; 30 de noviembre de 2019.

Anecdotario III

DÉJESE AYUDAR

Cierta vez estando en una clase con Étienne Decroux en un estudio provisto de la barra típica de la gente que hace trabajo con el cuerpo, Decroux nos marcó un ejercicio de equilibrio en un pie y nos dijo que nos agarráramos de la barra. Yo no lo tuve en cuenta porque no lo necesitaba. Me dejó hacerlo un par de veces hasta que se acercó, y me dijo: “*déjese ayudar*, el cuerpo trabaja mejor dejándose ayudar”.

OTRAS ANÉCDOTAS DE DECROUX

Voy a contar otras dos anécdotas: una me ocurrió durante la preparación de un Festival de Mimo que se realizaba en Berlín. Me encontré con Étienne Decroux en la calle cuando, al saludarlo, se me ocurrió preguntarle si iba a asistir al festival –creo que era el primero en la disciplina–. Él me contestó que nunca pondría los pies en Alemania porque él era francés y no quería ni siquiera

¹² Ibid.

conectarse con un pueblo que había invadido dos veces Francia, y sobretodo (seguramente me lo dijo casi en broma) porque había inventado la danza moderna, que era la cosa más fea que podía existir, y que además no se sabía exactamente qué era. Para él la danza moderna alemana era la combinación de lo informal –lo contrario de la clásica, que era la delicadeza, la figura, etc.– con el intelecto, el amor, y otras virtudes de este tipo. Lo curioso de esto, y que corresponde a la parte artística, es que Decroux era socialista y se declaraba admirador de la danza clásica que había sido un producto del Estado, una clara contradicción. Por otra parte, si queremos saber más sobre el personaje Decroux, podemos decir que además recomendaba a sus alumnos la práctica de la danza española (hay ejercicios en su técnica que son sacados o inspirados en esta forma de danza).

La otra anécdota, fue cuando un día le propuse a Decroux llevar a un fotógrafo a la clase, pues yo quería registrarla. Mi ex mujer, Isabel Larguía, hacía un curso de dirección en el Institut des Hautes Études Cinématographiques de París y tenía muchos compañeros que lo podían hacer. Decroux me contestó que él tenía un fotógrafo con el que trabajaba para estos casos y que cuando lo considerara, lo llamaría. El día que fijó yo no pude ir a la clase, cosa que todavía me duele.

RAYMOND DEVOS

El nombre que figura en el título de esta anécdota era el de uno de los actores cómicos más conocidos e importantes de Francia. Había estudiado con Étienne Decroux en su juventud y tuvo como compañero a Maximilien. Hacia 1960 o 1961 la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française), único canal de TV que existía en Francia, decidió hacerle un homenaje, una de cuyas partes era sobre sus comienzos. Entonces convocaron a Maximilien, que había sido su ex compañero, para que representara algo, y este pensó un número de su autoría pero que actuaba conmigo: “La course”, que formaba parte del espectáculo que presentamos en el Festival de l’Art d’Avant-Garde.

Grabamos. Devos invitó luego a algunos participantes a comer y a tomar algo en un lugar cercano. Como ladero de Max tuve la suerte, en la mesa, de sentarme frente al homenajeado. Por supuesto, yo sobre todo oía, pero en algún momento no pude más con mi carácter y le pregunté a él cómo hacía para ser tan inventivo.

En ese momento Raymond tenía un cuchillo y un tenedor en la mano. Y la respuesta fue más o menos esta: “Usted ve que estoy comiendo y tengo

este cuchillo y este tenedor en las manos. Pero no hago solamente eso. Estoy pensando qué puedo hacer además, cómo los podría utilizar creativamente en mi trabajo”.

Chapeau.

EL EJERCICIO

Un día Lecoq me ordenó hacer un ejercicio que yo estaba preparando, pero que sentía que no estaba listo para ser mostrado. Me quería morir. Pero había que hacerlo, a pesar de mi resistencia. Cuando finalicé, quedé conforme con el resultado y mis compañeros me felicitaron, y Lecoq me dijo que las cosas había que intentarlas, que había que hacer, hacer, hacer, que lo importante no era tener todo resuelto, sino intentar resolverlas. Esto fue una gran enseñanza para mí: aprendí que a veces la acción directa y concreta hace que el inconsciente actúe y se obtengan resultados que tal vez no se alcanzarían de otra forma.

C'EST NE PAS POSSIBLE!

Cuento una pequeña anécdota de una escena que Bresson filmó aproximadamente como setenta veces: una mujer entraba a la Gare de l’Este, se dirigía a la boletería, sacaba la cartera que tenía bajo el brazo, compraba un pasaje, pagaba, cerraba la cartera y la volvía a poner debajo de su brazo. Salía de la estación, y cuando llegaba a cierto lugar donde el director cortaba la filmación, la actriz, después de eso, miraba el lugar donde llevada su cartera que ya no estaba (había sido sustituida por un fajo de diarios) y exclamaba para sí algo como *C'est ne pas possible!* ¿Por qué *C'est ne pas possible?* Porque sabiendo ella lo que iba a ocurrir, tampoco lo podía detectar en el momento. Una persona que hacía la fila detrás de ella le sustituía en milésimas de segundos un objeto por el otro sin que se diera cuenta.

Creo que finalmente esta escena sí quedó en la película. Pero repito: Bresson la filmó muchísimas veces y no tenía texto, ni otras cosas.

MÚSICA CONCRETA. PIERRE SCHAEFFER

Cierta vez necesitaba encontrar una música especial que acompañara mi actuación. Un amigo, Edgardo Cantón, era el adecuado para ello, y lo llamé. Este amigo fue el fundador, posteriormente, de Trottoirs de Buenos Aires, un salón muy importante donde se escuchaba tango y música latinoamericana en el centro de París.

Nos encontramos en los estudios de investigación de la Radio Televisión Francesa (*Service de Recherche de l'ORTF*) y comenzamos a probar algo. Cuando, de repente, llegó el director de dicho lugar, Pierre Schaeffer, creador de la música concreta. Gentilmente nos saludó y nos preguntó qué era lo que estábamos haciendo (creo que se interesó porque éramos latinos). Le comentamos sobre el tema. En ese momento tuve un rasgo de desubicación, ya que admiraba lo que él había inventado, como algo nuevo y distinto, y se me ocurrió preguntarle una banalidad. Le comenté que, a mi pesar, la música era difícil, que me costaba retenerla, cantarla. A tal punto era así que cuando en la escuela se cantaba el Himno Nacional la maestra decía que por favor el alumno Elizondo no cantara. Era muy desafinado. Le pedí una explicación de cuál podría ser la causa de mi sordera musical.

Entonces él trajo una cantidad de objetos distintos, hizo poner unos micrófonos, y me dijo que hiciera música con esos objetos. Yo, como buen argentino que se mete en líos, dije: ¿cómo?

Él me repitió que hiciera música con esos objetos (que ninguno era un instrumento) de la manera que quisiera o que me gustara. Entonces me largué al asunto y me puse a hacer ruidos y a ir combinándolos, mientras él los grababa. Después de un tiempo, me dijo que era suficiente y pasamos a escuchar la grabación. Cuando me preguntó qué me parecía, me parecía bárbaro. Le pregunté por qué podía hacer música con ruidos y no con una estructura musical. Me dijo que yo tenía un sistema distinto al de la música occidental y que seguramente era lo que interfería en mis posibilidades de producir ese tipo de música.

El asunto es que él vio no como un defecto lo que había hecho, sino como producto de una estructura auditiva distinta. Eso me hizo muy bien. Actualmente creo que puedo combinar música, o ruidos en escena, de manera bastante aceptable. Cuando trabajo con músicos, la mayoría de las veces me divierto mucho. Eso me sirvió también como una forma nueva, para mí, de encarar la producción y percepción del sonido y el ruido. Porque a través de esta experiencia me hizo comprender que hay otras formas de hacer música y que cada persona tiene una posible variación a descubrir.

PARTE IV:
**LA ESCUELA,
LA COMPAÑÍA Y
ALGUNOS TRABAJOS**

Testimonio 11

Sería interesante narrar cómo la Escuela¹ llegó a su actual estructura, a partir de mis maestros, y de la adaptación que hice de los contenidos aprendidos en Francia. Cómo también pasó de llamarse “Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal de Ángel Elizondo” a su nombre actual: “Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal”. Hacia 1974 (diez años después de fundarla) empecé a pensar que había que formalizar un encuadre que la hiciera transmisible a posibles profesores y que fuera un poco distinta, producto de donde nació. Pero abordaré eso en el próximo capítulo.

ESCUELA DE MIMO, PANTOMIMA Y EXPRESIÓN CORPORAL DE ÁNGEL ELIZONDO

La Escuela la fundé en marzo de 1964. La primera intención cuando me fui a París era volver para hacer algo que yo había “descubierto” que la Argentina no tenía: la práctica del mimo, que necesariamente debido a las circunstancias tenía que empezar por una escuela.

Por supuesto, frente a tan tremendos maestros, la reacción lógica era ser como ellos: copiarlos.

Cuando llegué a la Argentina, en 1964, empecé a buscar un espacio para dar clases. Rodolfo Kusch me consiguió dos lugares donde no me cobraban el alquiler. Uno de ellos era un estudio (sobre la calle Posadas y la Av. 9 de Julio) del Teatro Fray Mocho, que era muy importante en ese momento. Podía utilizar el espacio a cambio de dar clases sobre Commedia dell’Arte a actores del elenco del teatro. El otro lugar era una casa en el barrio de Belgrano. El Teatro Fray Mocho funcionó bien, pero en el espacio de Belgrano no fue nadie, no tuvo repercusión. En Fray Mocho comenzó la escuela que llamé “Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal”. Durante dos meses fui al estudio del teatro a esperar que alguien se inscribiera. El primer alumno fue Norberto Campos. El segundo fue alguien que trajo él para no sentirse solo. Y así se fue difundiendo y fueron incorporándose más alumnos y alumnas a la Escuela.

¹ N. del Ed.: Para evitar confusiones y por tener una importancia central en el libro y en la historia de la disciplina en Argentina, cada vez que aparece la palabra “escuela” referida a la que fundó Ángel Elizondo, el término aparece con una mayúscula inicial.

Daba clases según las circunstancias. No tenía una estructura, ni materias programadas. Sobre todo enseñaba la parte técnica de la *evocación de objetos*, que había aprendido con mis maestros. De Pantomima enseñaba varias cosas que había aprendido con Lecoq, como por ejemplo, los distintos personajes de la *Commedia dell'Arte* (Pedrolino, il Dottore, Arlecchino, Brighella, Pantalone, etc.) y sus medios de comunicación, en su mayor parte gestuales.

Ese lugar me permitió conocer a gente interesante, como por ejemplo a Patricia Stokoe, con quien mantuvimos una relación de interés mutuo duradero. A tal punto fue así que nos encontrábamos en casi todos los congresos, jornadas y encuentros que trataran sobre el cuerpo. En uno de los últimos a los cuales asistí, para participar en un diálogo sobre expresión corporal, ella me dijo enfáticamente: “Yo no hago expresión corporal, hago expresión corporal danza”. ¿Esto qué quería decir? Que ella hacía expresión corporal dentro del sistema de la danza, y que era bueno aclararlo. Porque uno no siempre está bailando, pero sí expresando corporalmente.

Pero como comentaba, la Escuela no empezó por ser “argentina”: se llamaba Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal de Ángel Elizondo, es decir, se trataba de la escuela de un individuo y se basaba en el aprendizaje recibido de mis tres maestros franceses. Poco a poco se fueron modificando técnicas, dejando otras de lado, aportando materiales nuevos (a partir de nuestras necesidades), métodos, etc., que hicieron que aproximadamente a los doce años de trabajo en la Argentina le cambiara el nombre por el actual. También la supresión de la parte de Pantomima, y la anexión de lo que llamamos “comunicación corporal”, diferenciándola de la “expresión”, da cuenta de cambios importantes en los objetivos de la Escuela. En ese sentido, ha sido pionera en la Argentina y posiblemente en el mundo.

Desde el año 1964 a 1971, año en el que un ex alumno, Alberto Sava, organizó su escuela y posteriormente el 1er. Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, fue la única en el país y todos sus cursos estaban impartidos por mí. A partir de 1974 comenzaron a sumarse alumnos ya formados en la Escuela como profesores.

ESCUELA ARGENTINA DE MIMO, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN CORPORAL.

A pesar de haberme acostumbrado bastante a la vida francesa creía que era necesaria una adaptación de mi aprendizaje. Eso mismo que hizo Copeau con lo que recibió de Oriente, o Brecht, o Peter Brook, o Ariane Mnouchkine, etc. Ellos nunca pensaron que ese aporte oriental tan importante fuera repetible en

Europa de forma automática. Pensaban que era necesario una adaptación a un nuevo ser que era, en ese caso, el europeo.

Yo, por mi parte, soy descendiente de criollos, vascos, ingleses, irlandeses, españoles, indígenas, y otros. Creo que para nosotros, los argentinos, se nos puede complicar este tema de la “adaptación” un poco más por esta razón, pero es útil tenerlo en cuenta. Se trataba, entonces, de buscar elementos que la hicieran “propia”. Como dije, una de las cosas que aprendí de los europeos fue a adaptar, no a copiar (que es más frecuente en los pueblos “jóvenes”).

En esto tuvo bastante importancia mi amistad con Rodolfo Kusch. Recordé siempre como un ejemplo (del argentino, del latinoamericano) el texto del programa de la obra *Tango Mishio* (1957) en la que actué de “Viejo 1”, y que estuvo dirigida por Carlos Gandolfo. En ese texto, Rodolfo Kusch había planteado la idea de un arte que expresara a nuestro pueblo, un arte de la insolencia, de la fealdad, de los márgenes. También un arte que había que hacer.²

Retomé ese “deber” y comencé a plantear la idea estética de la Escuela. Durante un tiempo había que llevar a cabo solamente movimientos o acciones “feas” o que contravinieran el aspecto bello de las cosas. Pero esa búsqueda de lo propio igualmente continuó y continúa hasta el día de hoy.

El nombre actual (Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal) aclara, creo que totalmente, lo que ofrecemos a la gente. Un aprendizaje en el plano de la expresión corporal, entendiendo por esta a la posibilidad de “sacar” a través del cuerpo las sensaciones, emociones, ideas, vivencias, etc., y que ese “sacar” corresponda no a una faz *liberativa* solamente, sino a armonizar lo sacado con sus fuentes: que el efecto corresponda a la causa. En la expresión, creemos, no debe buscarse un código con el afuera, sino con el adentro. Diferente es la comunicación corporal, donde el código se establece con el afuera y depende del afuera. Armonizar expresión corporal y comunicación es un trabajo necesario para una formación integral. Y útil, aun cuando luego elijamos, prioritariamente, solo una de estas posibilidades.

Si bien es cierto que esto puede tener diversos objetivos (ampliación del lenguaje, estabilizador psicoterapéutico, actuación teatral, danza, trabajo con niños, psicoterapia, etc.) y cada uno puede utilizarlo según sus fines (incluso tomarlo como una actividad corporal o lúdica), a nosotros nos interesa la tarea del mimo y todo lo que se desprende de él como parte básica de su quehacer:

² N. del Ed.: El texto de Rodolfo Kusch puede consultarse en este mismo libro: véase Capítulo 2 (Archivo personal).

la acción corporal. De ahí, y casi no haría falta aclararlo, por qué la Escuela es de mimo.

Lo de argentino, por otra parte, responde a una necesidad personal de dar (y crear) cosas que corresponden a este ser que vive aquí, y que es un poco diferente y un poco igual al que vive en otros lugares del mundo. Pero quiero remarcar que puse primero “diferente”. Sobre todo porque vivimos en la Argentina, país que se caracteriza por una sobrevaloración de lo europeo. Que esta sobrevaloración tenga razones, es muy posible que así sea. Yo, a pesar de mi aprendizaje de siete años en Europa, me considero con las fuerzas creativas suficientes como para no ser inferior a ningún francés, con quienes me entiendo muy bien por otra parte, y respeto.

Por último, me falta aclarar sobre la palabra “escuela”. Muchas veces se pone este nombre, pero no corresponde, lo que puede inducir mal a las personas que buscan un aprendizaje básico y profundo, con métodos que estén integrados en un mismo sistema. En nuestro caso hay una formación básica y está estructurada para brindar una enseñanza importante sobre lo nuestro. La influencia de la Escuela se extendió a otros países, sobre todo de América Latina, a través de alumnos de otros lugares que vinieron especialmente a estudiar aquí, o de argentinos que posteriormente se radicaron en el exterior.

LA ESTRUCTURA DE LA ESCUELA

La división de nuestro quehacer en materias corresponde a la necesidad de limitar terrenos a fin de que el alumno pueda situar y desarrollar sus posibilidades al máximo. Estos distintos sectores intensamente trabajados, al unirse (conforme a la personalidad, fines, necesidades, etc. de cada uno) le darán al alumno un panorama completo sobre el mimo, y le permitirán además combinarlos de distintas maneras poniendo el acento sobre lo que considere más afín a su personalidad u objetivos.

El tipo de enseñanza que practicamos es fundamentalmente dinámica. A pesar de los elementos del lenguaje que podrían llamarse “clásicos” y que moderadamente se imparten en nuestra Escuela, la estructura total está inclinada hacia la renovación, ampliación, evolución del lenguaje corporal. Por lo tanto, se buscan siempre fórmulas nuevas despertando interés por el cambio, la investigación y la experimentación.

Actualmente la Escuela cuenta con un Ciclo Básico, dividido en las siguientes materias: Objetos y evocaciones; Utilización del espacio; Sensaciones, sentimientos, necesidades y estados; Mimetismo; Reglas de base de la

representación mímica; y Destreza corporal. Cuenta también con un Ciclo Complementario, que comprende las siguientes materias: Diálogo corporal; Máscara; Técnicas de realización; y Coro corporal.

Cada una de las clases (de todas estas materias) está dividida en tres partes: una primera parte de Técnica, una segunda de Liberación y juego, y la última de Teoría, representación e improvisación.

Para cada materia comencé a escribir, a principios de los años setenta, unos textos (un poco extensos) para los posibles profesores de la Escuela, de tono coloquial e informal, no para ser publicados aquí. Por ese motivo, simple y brevemente, comparto los contenidos de cada materia del Ciclo Básico:

Utilización del espacio: Considerando que el cuerpo humano está en un espacio, surge la necesidad de limitar lo espacial si queremos trabajar a fondo. Distintos espacios donde el cuerpo inscribe sus mensajes, dentro de ese espacio distintos niveles, recorridos, sectores, etc., espacios convencionales o no. El espacio es al mimo lo que la tela es al pintor, de ahí la importancia del aprendizaje de su utilización.

Objetos y evocaciones: Dentro del espacio están los objetos que lo modifican, le dan nuevos significados, le plantean distintos problemas al cuerpo. El dominio de los objetos es tan importante como el del espacio, y está ligado a él. Objetos reales o imaginarios (evocados).

Sensaciones, sentimientos, necesidades y estados: Espacio y objetos producen sentimientos, sensaciones, necesidades que es necesario manejar, conducir, canalizar para una mejor comunicación. Trata de la conexión de lo exterior con lo interior.

Mimetismo: Los tres sectores delimitados por cada materia producen modificaciones en el cuerpo. Nos transformamos en alguna medida en espacio, objetos, sentimientos. En la medida en que nos comunicamos tomamos el color de la pared, la forma del objeto, etc. Es necesario aclarar que esta materia no es específicamente mimo como por lo general se deduce, sino la posibilidad de transformación que tiene el cuerpo. Un actor toma la apariencia de un personaje. La posibilidad de transformarse permite la comunicación. En mimo fue muy utilizado este recurso, del que surgió la palabra, pero también es parte de todas las artes y actividades

vitales: el animal, por ejemplo, se mimetiza con la vegetación para resguardarse o defenderse.

Reglas de base de la representación mimética: Todo esto tiene sus reglas de lenguaje, que si bien es cierto son vitales, nosotros nos hemos inclinado más hacia la representación de nuestro arte de manera de ligar este Ciclo Básico con el Complementario, en el que se trata ya del mimo en forma especializada. A quienes les interesa específicamente el mimo, les sugerimos esta materia, pues ella puede ser condición para abordar el Ciclo Complementario.

Destreza corporal: En esta materia se trabajan distintos tipos de destreza que son posibles combinar con la acción del cuerpo, a fin de darle mayor eficacia en el plano de la habilidad, la dificultad y el efecto. Desde nuestro punto de vista, puede ser muy útil recurrir a destrezas corporales como el malabarismo, la acrobacia, el deporte, etc., para hacer más potente y “admirable” lo que se pretende lograr a través de la vivencia y la interioridad.

Las clases tienen una duración de dos horas y media y se dividen en tres partes de cuarenta minutos cada una, aproximadamente. Dichas partes, como dijimos, son:

1º Técnica: Corresponde al dominio corporal y a los elementos objetivos necesarios para conseguir expresar y comunicar corporalmente lo que necesitamos, en función del tema que trata cada materia. Cada día tiene su parte técnica diferente. Por ejemplo: teniendo en cuenta que en la manipulación de objetos de la materia “Objetos y evocaciones” lo importante son las manos, se trabajan estas sobre todo. Las piernas se trabajan más en “Utilización del espacio”, el rostro en “Sensaciones, sentimientos, necesidades y estados”, el cuerpo entero en “Mimetismo” y “Destreza corporal”, etc.

2º Liberación y juego: Concierne a la vivencia, es por lo tanto la parte subjetiva. Aquí no interesa mayormente la técnica. Vendría a ser, en cierta medida, lo opuesto a la primera parte. Se trabaja en esta sección de la clase con los seis canales de comunicación, que son: movimiento, acción,

gesto, ruido, sonido y palabra. Esos son los canales de comunicación con los que un actor puede trabajar. Se comienza con todos los canales “abiertos”, liberando la creatividad, indagando en las posibilidades de cada uno de los canales, y utilizándolos como una forma de comunicación y/o expresión.³ A medida que pasan las clases se van “cerrando” los canales que consideramos menos importantes para nuestro objetivo, de manera de poner el acento y trabajar con los canales restantes, buscando potenciar sus posibilidades. Primero comenzamos “cerrando” la palabra, luego el gesto, luego el sonido, luego el ruido, después el movimiento, hasta trabajar solamente con la acción. En la Escuela el canal del sonido está claramente separado del ruido, pero los dos son importantes a nivel dramático, y es interesante objetivar en estos ejercicios las distintas series de matices entre uno y otro, tanto en sus formas expresivas, como en las comunicativas, o mixtas.

3º Teoría, representación e improvisación: Esta parte está dedicada a la comprensión de los mecanismos y a la unión de los elementos formales de la primera parte con los vivenciales de la segunda.

La Escuela busca una totalidad expresiva y de comunicación, con la intención de aumentar las posibilidades para sacar lo interior y asimilar lo exterior, partiendo de acuerdo a la personalidad del alumno, para lograr una síntesis personal. Variedad de estilos es otra de las premisas, pudiendo moverse desde el límite que liga al mimo con la danza hasta el que lo relaciona con el teatro y el que lo conecta con otras artes. Para esto trata de promover constantemente en el profesor y en el alumno la capacidad creativa, como un intento de lograr una institución que evolucione permanentemente y, de ser posible, se encuentre siempre encuadrada en la avanzada de nuestra actividad.

La Escuela sigue la línea de Étienne Decroux cuando define al mimo como “una sucesión de acciones presentes”. Considera que no hay propuesta de trabajo mejor, ni más útil para el ser humano, ni más clara ni más interesante, ni más nueva. Curiosamente, a pesar de la influencia de Decroux,

³ N. del Ed.: Según Ángel Elizondo, la comunicación es un lenguaje que se establece con un otro, y para ello es muy importante que se comprenda el mensaje. La expresión, por otro lado, es un lenguaje que se establece con uno mismo, durante el cual si hay alguien que ve, puede entender o no entender lo que sucede. O sea que, para Ángel Elizondo, en este último caso la comprensión no sería lo principal.

y tal vez debido a la dificultad de la creación de un lenguaje y arte de acción, este camino ha sido seguido por muy pocos discípulos suyos. Decimos que el mimo es el arte de la acción. Como nuestro maestro, lo diferenciamos de la pantomima y buscamos sobre todo su autonomía. También su posible combinación con otras artes.

En su evolución, la Escuela pasó por tres etapas: la primera, que podríamos llamar *técnica*, que fue derivando poco a poco en otra etapa sobre todo expresiva, en la que se ponía de manifiesto una reacción contra la cultura como motor, y se valorizaba todo lo que representaba creación y originalidad. En su momento definimos esa etapa como *acultural*, tratando de diferenciarla de la “contracultura”, término proveniente de los Estados Unidos. Llegamos en este intento a ensayar una escuela sin profesores y a buscar métodos donde el alumno aprendiera por sí mismo y con la menor ayuda posible de elementos ya conocidos. La tercera etapa, a pesar de continuar la reacción contra la cultura como elemento motor, empezó a incluir más elementos exteriores o técnicos y, en ese momento, buscamos un equilibrio mayor. Creo que la cultura debería ser lo que en segunda instancia pula, inserte, complemente, enriquezca la creación, y no su motor.

De esta manera, la cultura incluso se enriquecería, vitalizaría, dinamizaría. Por supuesto, eso derivaría también en otro tipo de cultura más vasta, más accesible, menos excluyente.

En retrospectiva, puedo decir que la Escuela respondió, en sus inicios, a otro objetivo que fue dar origen a espectáculos, a una compañía y a representaciones artísticas. Feliz y desgraciadamente el objetivo de una escuela para la vida fue algo que vino con el tiempo.

Archivo personal

LA ESCUELA DE NARDITA

Hace ya tiempo, siendo muy joven, me desempeñé como maestro de escuela en la selva, provincia de Salta, cerca de la frontera con Bolivia. Tenía a mi cargo primer grado.

Narda Iriarte (Nardita) una alumna de cinco o seis años, me producía mucha admiración por su mezcla de responsabilidad y libertad, de orden y de aventura, de santa y de diabla. En clase era pura concentración, atención, trabajo. Entendía todo.

A la distancia no se me ocurre otra calificación que diez para esos trabajos y “deberes” (para ella seguramente no eran ni trabajos ni deberes) que debió haber hecho. Apenas sonaba la campana de recreo salía y se ponía a jugar. No necesariamente a juego de “niñas”. Se peleaba, en la realidad o en la fantasía, incluso con varones. Andaba por el suelo, que era de tierra, sin ningún problema. Volvía sucia, despeinada, se acomodaba un poco y nadie la sacaba de su concentración y de su orden.

Muchas veces la veía cuando llegaba o se iba de la escuela y era una mezcla de esas dos características. Como una síntesis: venía o se iba, casi jugando pero ordenadamente.

El aspecto de Nardita era el de un ángel. Delgada (podría haber sido gordita), femenina, dulce, linda de cara y de cuerpo.

En la escuela había un alumno, muy violento, pero no mal chico. Mareco, de origen Toba (nada que ver con el apellido). Decidí sentarlo en el banco de Nardita, a su lado. Este chico se fue transformando al punto de que un día apareció con flores para mí. Otro día doblegado con una bolsa de naranjas, que me aclaró de entrada que eran para Nardita.

Concluida la experiencia vine a Buenos Aires. Fui actor de teatro. Viajé a París a formarme como Mimo.

Cuando volví decidí encarar una escuela. Empecé repitiendo y mezclando las enseñanzas recibidas con Étienne, Maximilien Decroux y Jacques Lecoq.

Poco a poco, sola, se fue delineando mi escuela personal. Mientras se desarrollaba me di cuenta que a través de ella estaba intentando formar gente como Nardita. Había nacido Liberación y Juego, en alguna medida el recreo de Nardita, desarrollado como parte de una formación. Y la tercera parte, síntesis de la primera de Técnica y de la segunda de Liberación y Juego.

Con el tiempo me empecé a decir que esta Escuela es, además del legado de mis maestros, LA ESCUELA DE NARDITA, también mi maestra.

Ángel Elizondo

Crónica de escritura

RECUERDOS COLATERALES: ALUMNOS Y PROFESORES

Por la Escuela han pasado muchísimos jóvenes y adultos en estos más de cincuenta y cinco años (en una ocasión dimos también un curso para niños). Por una cuestión de extensión, y de memoria, no puedo nombrar a todos aquí. Pero

sí a muchos que posteriormente alcanzaron notoriedad en el ámbito artístico y didáctico. Como por ejemplo: Norberto Campos, Robertino Granados y otros integrantes del Grupo Lobo; Alberto Sava; Alberto Agüero; Sara Melul; Eliseo Rey; Hugo Varela; Roberto Catarineu; Olkar Ramírez; Omar Viola, Horacio Gabin, y otros integrantes del Parakultural; Verónica Llinás, María José Gabin, Laura Market y Alejandra Flechner de las Gambas al Ajillo; Alberto Félix Alberto; Daniel Veronese; Elsa Borneman; Gerardo Baamonde; Gabriel Chamé Buendía, Eduardo Bertoglio y otros integrantes de El Clú del Claun; Fernando Cavarozzi (Chacovachi); Pablo Bontá; Gerardo Hochman; Carolina Pecheny; Juan Arcos; Rodolfo Quirós; Bob Bar y Carlos Nicastro; entre muchos otros y muchas otras.

Fueron profesores, siguiendo el orden de aparición: Willy Manghi, Georgina Martignoni... Y tal vez no siguiendo el orden de aparición: Omar Viola, Patricia Baños, Horacio Gabin, Verónica Llinás, Daniel Nanni, Juan Carlos Occhipinti, Gabriel Chamé Buendía, Horacio Marassi, Alejo Linares, Nadina Batllosera, Osvaldo Viña, Martha Haller, Carla Giúdice, Pablo de la Cruz Sabor, Oscar Opezzo, Lucas Maíz, Nuria Schneller, Javier León, Julia Elizondo... y en la actualidad: Franco Rovetta, Iván Tisocco y Ricardo Gaete.

23 de abril de 2020.

REFLEXIÓN SOBRE EL ASUNTO DE “LO ARGENTINO”

Esta concepción de la “Escuela de Nardita” fue una idea que me permitió objetivar el primer cambio en la estructura de la Escuela, el primer ensayo de modificación y enriquecimiento de los elementos técnicos, sobretodo, a través de “Liberación y juego”. Luego siguieron otras modificaciones que completaron lo que hoy puede ser el legado de la Escuela.

El nombre actual de la Escuela responde a una necesidad de plantear una temática y, por supuesto, también una forma artística, estética, que corresponda a un lugar, a un espacio, a un estilo de una sociedad que a través de los años tuvo y seguirá teniendo muchas influencias y transformaciones, o evoluciones. Que la palabra “argentina” esté en el nombre de la Escuela me produjo siempre un pequeño conflicto, ya que primero tenemos que saber qué es lo argentino, qué significa ser argentino, qué es lo nacional y cómo se tensiona con las particularidades de cada provincia que tienen sus propias identidades.⁴

⁴ N. del Ed.: Sobre la cuestión de lo argentino puede consultarse el texto “Lo argentino en el mimo” en este mismo libro (Parte VII).

Por ejemplo, hay un dicho común en Catamarca que dice: “Si la Argentina entra en guerra, Catamarca la va a ayudar”. Siempre me pareció paradójico y divertido este dicho, pero también creo que da cuenta de este problema que yo tengo con la designación de “argentina” para la Escuela. También cuando estoy en el exterior, digo espontáneamente que soy argentino, pero cuando lo hago siento que algo me falta... que no da cuenta completamente de mi identidad aunque continuamente la busque. Entiendo que con este criterio nadie podría decir que tiene una nacionalidad, pero creo que es bueno tenerlo al menos como una idea.

Cuando cambié el nombre de la Escuela por el que tiene actualmente, pasó de tener una referencia individual a una colectiva, de un país. Pero aquí también me encontré con este problema: en qué medida la Escuela es representativa de la Argentina para llamarse así. Siempre es bueno de vez en cuando cuestionar los nombres que usamos para designar las cosas que construimos.

Me hubiera gustado poner más el acento en lo que la Escuela tendría de “argentina”, pero en la realidad no se dio. Por ejemplo, me hubiera gustado que la Escuela tuviera cursos en otros puntos del país como parte de una formación única.

A pesar de las críticas que pueda hacerle al nombre, la realidad es que después de tanto tiempo también a esta altura me cuesta cambiarlo. Además, a un futuro cambio de nombre seguramente también lo criticaría al poco tiempo.

Septiembre de 2018.

RECUERDO COLATERAL: UN RELATO TAOÍSTA

Si bien es cierto que el mimo comenzó su etapa actual en Occidente con el Théâtre du Vieux-Colombier de Jacques Copeau, donde se adaptaban ejercicios inspirados en formas de teatro oriental, y a pesar de haber trabajado en el Théâtre de la Ville - Sarah Bernhardt en París con actores japoneses (para adaptar el espacio escénico del escenario clásico japonés al escenario a la italiana del teatro occidental), nunca me sentí demasiado atraído por estas formas del teatro oriental.

Creo que las formas orientales deben ser adaptadas a las sociedades en que van a ser aplicadas. Por ejemplo, me parece muy acertado el criterio de gente como Peter Brook, Ariane Mnouchkine, etc., cuyo interés en esas formas tan lejanas lo canalizan a través de una adaptación y conceptualización al teatro occidental. No creen en una traslación literal, ya que esas formas responden a una cultura distinta, muy difíciles de trasladar tal cual son. Creo

que el colonialismo, en alguna medida, intenta trasladar las formas de vida y las formas de acción social de un territorio a otros pueblos que no participan de esa cultura ni de esos esquemas de comunicación.

Me parece que muchas veces en Argentina se toman formas de vida y de acción de otras sociedades, o culturas, sin problematizarlas demasiado, tal vez por facilidad.

La tarea didáctica no solo debe referirse –puntualmente en el caso del mimo– a lo técnico. Sino también a fases del comportamiento humano, ideológico y experiencial que puedan resultarnos útiles.

Sin ser orientalista, siquiera, me parece interesante hacer mío este relato taoísta que me llegó oralmente y compartirlo también con los alumnos y profesores de la Escuela. La tradición oral supone un verdadero *hacer propio* lo que se cuenta o se narra. Tampoco está la escritura para hacernos recordar, por lo tanto es diferente cada vez que se cuenta, como en el teatro:

Una mañana los caballos de un campesino huyeron hacia el monte. Por la tarde, los vecinos se reunieron para compadecerse de él, puesto que había tenido tan mala suerte.

Él dijo: PUEDE SER, PUEDE SER...

Al día siguiente los caballos regresaron trayendo consigo seis caballos salvajes, y esta vez los vecinos lo felicitaron por su buena suerte. Él respondió: PUEDE SER, PUEDE SER...

Al otro día su hijo intentó ensillar y montar uno de los caballos salvajes, fue derribado y se quebró un brazo.

Nuevamente los vecinos fueron a expresar su compasión por la desgracia ocurrida, entonces él repitió: PUEDE SER, PUEDE SER...

Un día más tarde los oficiales de reclutamiento llegaron al pueblo para llevarse a los hombres jóvenes al ejército, pero como el hijo del campesino tenía el brazo roto fue excluido.

Cuando los vecinos le comentaron cuan favorable se había tornado la situación, él dijo...

Diciembre de 2018.

Testimonio 12

Un esquema es la representación gráfica de una cosa, o de una idea, en sus características más importantes o generales. En mi época todo el mundo se psicoanalizaba. Por lo tanto, yo, como todo el mundo, tenía curiosidad sobre esa actividad. Algunos me prestaban libros muy pesados de Freud que no entendía y me resultaban muy difíciles de leer y asimilar. Pero un día una alumna me preguntó si yo sabía del esquema del psicoanálisis, le contesté que no y me dijo que me lo iba a traer. Lo hizo, y cuando lo leí me resultó fascinante.

Un libro cortito, sintético, que me daba una idea general y me permitía entender mejor la estructura del psicoanálisis. Pero una palabra y, por supuesto, un escrito, pueden producir influencias en cosas tal vez diferentes. En este momento no recuerdo qué decía el librito de Freud, pero lo que me brindó fue la posibilidad de pensar una estructura para la Escuela, del mismo modo que Nardita me había brindado la posibilidad de articular un sector de la clase que se llamó “Liberación y juego”.

Aprendí de la idea de Freud. Con el tiempo me propuse un esquema para la Escuela, que ya estaba estructurada en líneas generales. Luego de trece años de haber regresado a la Argentina lo pude plasmar en un papel.

No lo copié. Desarrollé un esquema sobre el mimo que es el que presentaré a continuación como uno de los materiales más importantes de mi trabajo.

Archivo personal

ESQUEMA DE LA EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN CORPORAL (1977)⁵

⁵ N. del Ed.: Este texto conforma la primera parte de “Esquema de la expresión, comunicación corporal y apuntes sobre la historia del mimo” escrito originalmente en 1977 y revisado posteriormente. Ha sufrido leves modificaciones para su inclusión en este libro. La segunda parte, “Apuntes sobre la historia del mimo” puede consultarse en la parte VII de esta publicación, como también otros textos, anteriores a este, en los que pueden encontrarse planteos similares referidos a la expresión corporal y a la especificidad del arte del mimo, como por ejemplo: “El mimo (o la expresión a través del cuerpo) como fuente de comunicación del hombre actual”, “Qué es la expresión corporal”, “Utilidad para el actor”, “Danza y mimo”, “¿El mimo es limitado?”, entre otros.

Este esquema rige el funcionamiento de nuestra Escuela desde sus primeros años de vida. Me fue absolutamente necesario objetivar el terreno o los terrenos en que se mueve lo corporal y definir cada una de sus posibilidades a fin de aprovechar mejor cada zona y hacer un trabajo más profundo sobre la zona o zonas elegidas. No quiere decir por ello que me propuse un esquema sino que fue saliendo poco a poco como consecuencia de las enseñanzas recibidas y de mi posterior evolución.

Influyó mucho en la definición de un esquema lo que acontecía en general en el terreno de lo corporal, sea en el teatro, sea en la llamada “Expresión corporal”. Tenía la impresión de que la mayor parte de los profesionales no sabían a qué se referían concretamente cuando hablaban de expresión corporal. Se decía que era la expresión a través del cuerpo, pero no se clarificaba en qué consistía esa expresión, o qué terrenos abarcaba, qué canal, o canales de comunicación si es que había varios, etc. Me encontraba artísticamente con que existía la danza y sentía al mimo muy diferente de la danza, sentía además diferente lo que buscábamos de lo que buscaba el teatro, a pesar de tener un cierto parecido.

Estas primeras dudas me fueron aclaradas en cierta medida por Étienne Decroux.⁶

En las escuelas que seguí, sea la de Étienne o Maximilien Decroux, no se hablaba de EXPRESIÓN CORPORAL, por lo menos mientras yo estuve. Eran escuelas de mimo. En lo de Jacques Lecoq de Mimo o Pantomima (indistintamente) o de preparación para el actor (mientras yo estuve). En ellas se trabajaba casi exclusivamente en lo artístico. Nadie, o casi nadie, tenía aparentemente otra finalidad. Por lo tanto, para ellos, tal vez no era necesario un esquema.

En algún momento le pregunté a Étienne Decroux qué diferencia había entre la danza y el mimo (esto de ver la diferencia no era un deseo de intelectualización, sino para ver claro en qué dirección yo debía ir, pues no tenía intención de ser bailarín) y me contestó algo así: “La danza es como una pelota que se tira contra el suelo y que sigue rebotando a la misma altura y el mimo es como una pelota que tirándola contra el suelo sigue rebotando pero el rebote es distinto”. Este lenguaje metafórico era bien de Decroux. Me sirvió y es muy posible que haya influido en la necesidad de definición de un esquema general.

⁶ Étienne Decroux, creador del mimo, maestro de Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau y otros. Influenció todo el teatro moderno.

No sé si Decroux tenía un esquema, por lo menos tal cual se da en nosotros. Sé, por ejemplo, que se nos prohibía terminantemente gesticular, y se definía a esto como el elemento fundamental de la pantomima. Hacer pantomima en la escuela de Decroux era mala palabra, a pesar de que Decroux intervino con Jean-Louis Barrault en una película sobre el gran mimo francés, creador de la pantomima francesa, Jean-Gaspard-Baptiste Debureau: *Les enfants du paradis* de Marcel Carné.

También se criticaba bastante la utilización de la cara y las manos para la expresión. Esto yo lo atribuí luego a que, teniendo lugar la mayor parte de los gestos en la cara y en las manos, era lógico que ellas, de acuerdo con lo que buscaba Decroux, fueran censuradas. Pero creo que se debía más al hecho de no tener un esquema bien objetivado y en lugar de censurar la cosa (gesto) se censuraba la consecuencia (lugar donde por lo general ocurría). Nosotros damos amplia libertad a la cara y manos mientras no se gesticule, salvo que sea necesario.

De allí viene el título de mimo corporal empleado en los comienzos de Decroux. Designa, así, el lugar donde debe suceder la expresión: el cuerpo. La parte “más cuerpo” del cuerpo es la columna vertebral, y de allí debe partir todo. Para Decroux, incluso, mucho de la expresión debe quedar allí. Para él, la cara y las manos eran casi como si no fueran el cuerpo, solo debían armonizar. Si se cree en la división alma-cuerpo, es bien claro que durante mucho tiempo la cara y las manos han sido tenidas como “espejos del alma”, tal vez por su complejidad muscular, su sensibilidad, la conexión “directa” con el cerebro, y la facilidad para tomar el ritmo y unirse a la palabra.

Nosotros nos regimos por el mismo principio pero con este matiz de diferencia: columna vertebral como punto de partida en líneas generales. Ello no quiere decir que no se pueda partir de otro punto del cuerpo, si bien es cierto que es en la región dominada por la columna vertebral donde tiene lugar lo importante de la expresión y de las funciones vitales. Allí están el corazón, los pulmones, etc. Cara, manos, brazos, piernas, las consideramos, pues, partes no tan fundamentales pero sí importantes de la expresión.

Cuando yo estudiaba con Étienne o Maximilien Decroux o trabajaba con este último, la pauta principal era, pues, no gesticular. Pero no se insistía demasiado con la acción. La técnica de Decroux cercana a la danza, a pesar de haber objetivado la diferencia con ella, se nutría mucho del movimiento. Esta posición que reconoce la acción corporal como elemento fundamental de nuestro arte no era puesta de relieve por otros mimos. Encuentro en nuestro programa del Festival de la Vanguardia con Maximilien la palabra “acción”.

No la encuentro en el libro de Jean Dorcy *J'aime la Mime*, ni en los artículos de Marcel Marceau o de J-L. Barrault allí incluidos. Se habla sobre todo de gesto y de otros comportamientos corporales.

Abriendo al azar el libro de Étienne Decroux, *Paroles sur le Mime*, encuentro en la página 135 que “el mimo es una sucesión de acciones presentes”. Y en la página 70:

El arte del mimo es un arte de movimiento corporal.

El arte de la danza también.

De allí a deducir, en el seno de un mundo sentado⁷ que estas dos artes son lo mismo, no había más que un paso que el filósofo, por esta vez, hizo bailando. Ahora bien, si fuera por el alma por lo que estas dos artes se oponen, sería sorprendente que sus músculos lo ignoren.

JUEGO MUSCULAR DEL MIMO

“El juego muscular del artista del mimo es frecuentemente brusco.

Era así en los antiguos mimos, es así en los actores chinos.

¿Qué es una brusquedad?⁸

Es una zambullida en el acto”⁹

Luego Decroux explica en su lenguaje tan especial, a veces irónico, la diferencia del mimo con la danza. No continúo traduciendo debido a la dificultad que ello supone, tanto para llevar a cabo, como para lograr una comprensión fácil por parte del alumno.

La cosa, repito, era no hacer pantomima y en este sentido yo no tenía ningún problema, pues siempre fui lo menos gesticulante del mundo. En lo que concierne a la danza, a pesar de la diferencia hecha por Decroux, tampoco había mucho problema, incluso aconsejaba tomar algunas lecciones de distintos

⁷ Sentado: que no se mueve, que no hace, inactivo, “intelectual”, insensible a la acción, al movimiento.

⁸ Movimiento brusco.

⁹ He traducido *saccadé* por “brusco” y *saccade* por “brusquedad”. Creo que no hay equivalente en nuestro idioma y de allí alguna duda que pueda venir que una brusquedad sea una zambullida en el acto. *Saccade* se puede traducir también como tirón, sacudida, etc. y *saccadé* como cortado, etc.

tipos de danza: española o clásica, por ejemplo. Cuando tuvo que codificar una nueva técnica, le sirvieron mucho las cosas que sacó de estilos muy estructurados de danza, sobre todo de la clásica. Decroux estaba a favor de esta y en contra de la moderna, pues decía que uno sabía qué era la clásica pero no la moderna. Cosa muy de Decroux. Para él era importante saber. Y por el sentido estético: Decroux es un esteticista a pesar del enorme sentido humano de su creación. Y su esteticismo es clásico. Tomó mucho de la escultura.

En lo de Jacques Lecoq no teníamos un fundamento teórico importante, se enseñaban muchas cosas, se hablaba poco. Creo que porque no había una teoría sólida y también por el temperamento de Lecoq.

Con este bagaje llegó a Buenos Aires. Necesité objetivar y teorizar por vocación y, sobre todo, porque tenía que justificar profundamente el nombre de la Escuela y saber qué era lo que iba a enseñar: mimo, pantomima, expresión corporal, era lo que había ido a estudiar a Francia. ¿Qué es la pantomima y el mimo? Lo sabía. Me quedaba delimitar bien (intelectual y concretamente) la diferencia con la danza y cómo se articulaba todo eso en la expresión corporal.

De allí surgió el esquema: la expresión corporal son todas las posibilidades que tiene el cuerpo para expresarse excluyendo el sonido y la palabra. ¿Por qué esto último? Porque el hombre ha estructurado un lenguaje verbal que, si bien es consecuencia del otro básico (el corporal) de acuerdo con la evolución humana, ha tomado una forma independiente y ha constituido un todo aparte, que muchas veces se ha opuesto al que le dio la vida. Cuestión de evolución. Pienso que nunca tendría que haber sido así, pero fue. Ello también tuvo sus ventajas, a pesar de las enormes desventajas. El lenguaje verbal fue el juguete nuevo del hombre, el tecnificado, era cómodo y veloz. Por él se olvidó el lenguaje corporal, juguete viejo como el palo de escoba que tantas veces es dejado de lado a cambio de juguetes más seductores de entrada, tecnificados. El palo de escoba fue y sigue siendo para muchos niños el juguete ideal, nos permite libertad, imaginación. El problema es volver al palo de escoba. ¿Se pudrió tal vez en un rincón?

Estas posibilidades del cuerpo para expresarse se manifiestan a través de tres canales o terrenos básicos: el del movimiento, la acción y el gesto.

¿Qué es un MOVIMIENTO? Es un desplazamiento del cuerpo en el espacio. Decimos movimiento cuando se cumple ese desplazamiento y no vemos en él ni acción ni gesto. De la misma manera que decimos sonido cuando el estímulo sonoro no incluye un concepto verbal, palabra.

Es diferente moverse que hacer. Hay gente que se mueve mucho y no hace nada. Hay gente que hace mucho sin moverse mucho. Hay gente que frente a

un estímulo necesita moverse, otra hacer. O la misma persona puede reaccionar distinto en circunstancias diferentes.

ACCIÓN (no encuentro la definición intelectual justa para acción, pero aproximadamente me satisface esta): movimiento o conjunto de movimientos que tienen un objetivo final. El objetivo está en el fin: en el puñetazo lo que cuenta es el golpe, en el beso el momento en que los labios se juntan. Una característica de la acción es la efectividad. “Pontificando” diría que se debe cumplir con la menor cantidad de movimientos posibles. Por supuesto, depende del estilo.

Por el contrario, en el **MOVIMIENTO** el objetivo está en todo el recorrido, está en los medios.

GESTO: Es un movimiento o una sucesión de movimientos del cuerpo que tienen una significación verbal. Señalarse el pecho para decir “yo”, o señalar para decir “tú”, o decir con la cabeza “sí” o “no”, o decir “qué me importa” con los hombros, son gestos. Por lo general, la gente llama “gesto” a cualquier cosa expresiva y sobre todo si es muy expresiva. Esto último podría ligarse al carácter explícito del concepto verbal. Nosotros nos atenemos a que si no hay abstracción, idea, como en la palabra, no hay gesto, por eso que la gesticulación es muy apta para lo cómico, el mensaje va directamente al cerebro y es ambivalente, hecha a través del cuerpo, pero con un concepto verbal. Mitad “animal”, mitad “humana” (ver Henri Bergson *La risa*).

Todo esto lo aclaro para futuros profesionales, gente que necesita saber (en el caso de un químico, por ejemplo, necesita saber qué es un ácido sulfúrico para no mezclarlo con nitroglicerina. O para mezclarlo). Que el público, la gente, o los críticos de los diarios le llamen gesto a cualquier cosa expresiva es un problema de ellos. Para mí no tiene importancia, aunque sería bueno que lo supieran.

Los dos canales “puros” de lo corporal son el movimiento y la acción. Un perro cuando ve a su amo mueve la cola (expresa a través del movimiento) o se acerca (hace), o se acerca moviendo la cola (utiliza los dos canales). No se pone a gesticular, a decirle al amo con símbolos que le alegra mucho que llegue (esto ocurre en los dibujos animados y es una de las causas por lo que son graciosos). El gesto es post verbal. La gente primitiva no gesticula. Se mueve o hace. El gesto es lo que une lo corporal con lo verbal. Entre dos puntos siempre hay uno o varios intermedios que permiten la conexión.

El significado del gesto es explícito como la palabra. El significado del movimiento y la acción es implícito. De allí que se diga, a veces, que el gesto es más expresivo, ya que el significado es algunas veces más evidente. Esto no quiere decir que exprese mejor.

Frente a un estímulo se puede responder con un movimiento, una acción o un gesto. Por supuesto, también con un ruido, un sonido o una palabra. El tipo de respuesta depende del canal elegido personalmente, sea por facilidad, carácter, necesidad o por la situación. A veces un mismo ser humano reacciona frente a un estímulo por un canal y frente al mismo estímulo por otro canal en una situación diferente. De todas maneras se podrían diferenciar los caracteres de los seres humanos de acuerdo a su tendencia a moverse, hacer o gesticular. Se podría decir que cada uno de nosotros es móvil, activo o gesticulante. Esto me sirvió personalmente en trabajos en el Borda (con el Dr. Rojas-Bermúdez y otros) para ubicar el canal menos deteriorado y establecer un principio de comunicación que luego se trataría de ampliar a otros canales, incluso la palabra. Esto tenía mucha importancia teniendo en cuenta, sobre todo, que se trabajaba con seres que habían perdido la mayor parte de sus posibilidades de comunicación.

Al conjunto de esos tres canales le llamamos EXPRESIÓN CORPORAL VITAL. Por lo tanto, alguien que enseñara expresión corporal para la vida tendría que enseñar a expresarse a través de las tres estructuras, ya que en la vida nos movemos, hacemos, gesticulamos, a pesar de que elijamos una más que otra. Cada uno de estos terrenos tiene su técnica propia, que a veces se opone a la del otro. Para nosotros, la persona que dice enseñar Expresión Corporal y lo hace solamente a través de la estructura de una parte, no enseña expresión corporal, lo que no quiere decir que sea malo lo que hace, quiere decir solamente que no es. Las mayorías de estos cursos son dados por bailarinas, o sea, personas que han aprendido a expresarse a través del movimiento. Ignoran técnicas de acción, por ejemplo: manipulación, contrapeso, articulación, diálogo, etc., o del gesto como el encadenamiento. Si en un espectro de tres hay solamente uno dominado, la persona queda con la mayor parte de sus posibilidades expresivas sin explotar. Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, no hay aprendizaje de expresión corporal sino de una parte de ella. Sería mejor si a esos cursos que enunciamos, se les llamara Expresión a través del movimiento. Repito que no abro juicio respecto a la calidad.



Cuando un niño nace lo primero que hace es moverse, luego hace y mucho tiempo después gesticula.

De acuerdo a cómo se estructuraron las artes, notamos que se produjo un mecanismo parecido en todas: aislar una parte y trabajar ese terreno a fondo. Pongamos como ejemplo un ser humano: un ser humano tiene un color, existe la pintura. Tiene un volumen, la escultura. Produce sonido, música. Habla, literatura y teatro. Produce una imagen, fotografía, cine. Se mueve, danza.

Es muy posible que esta limitación se deba al deseo de conocer a fondo el terreno limitado, de ampliarlo, de darle nuevas posibilidades. La limitación enriquecedora.

Alguna vez decía Decroux que el Music Hall no era arte porque se ponía de todo. Esto es discutible pero vale, pienso yo. Al ponerse de todo se queda en lo fácil, no se enriquece. He ahí la ventaja del límite, de la pobreza. También debemos decir que si el límite y la pobreza no están en función de desarrollar, enriquecer, limitan más y empobrecen más.

Hemos tomado como ejemplo de arte las artes más representativas. Estamos estableciendo algo ya ocurrido.

Así como el color da nacimiento a la pintura, el movimiento da nacimiento a la danza. No existe un bailarín que no se mueva. El trabajo a fondo del movimiento ha sido confiado a la danza desde tiempo inmemorial.

Por lo tanto, la aplicación artística del movimiento como terreno de expresión vital es la danza.

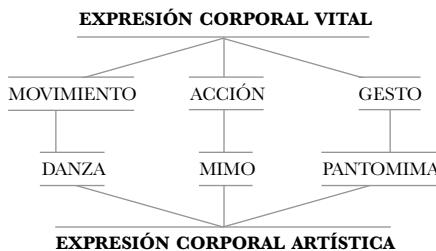
Ello no quiere decir que en una danza no haya acción ni gesto, sino que hay en menor medida o están traducidos al lenguaje del movimiento (de la misma manera que hay sonido, color, volumen, imagen, etc.)

La aplicación artística de la acción da como consecuencia el mimo. Ello no quiere decir que en una pieza de mimo no deba haber movimientos ni gestos, sino que debe haberlos en menor medida o deben estar traducidos al lenguaje de la acción (como puede haber sonido, color, etc.).

El gesto produce artísticamente la pantomima. Ello no quiere decir que en una obra de pantomima no deba haber nada de expresión a través de la acción ni del movimiento, sino que puede haberlos en menor medida o estar traducidos al mecanismo del gesto (como puede haber color, sonido, etc.).

De ello se deduce que la diferencia entre danza, mimo y pantomima es una diferencia de canales de comunicación. Se podría decir también, como ejemplo para establecer la diferencia entre un mimo que hace mimo y otro que hace pantomima, que el mimo que hace mimo utiliza la columna vertebral y el que hace pantomima utiliza la cara y las manos. Pero esto es ver como definitorias las consecuencias. Y puede no ser así. A nosotros nos interesan las causas.

La unión de estas tres artes, danza, mimo y pantomima, constituyen lo que llamamos Expresión Corporal Artística. Tenemos pues completo el esquema.



Se deduciría de allí que para enseñar expresión corporal a nivel artístico se tendría que enseñar danza, mimo y pantomima, y no una de esas técnicas.

Esta división no quiere decir que impongamos la necesidad de hacer danza, mimo o pantomima en forma “pura”. Es una división para objetivar y trabajar mejor, más, cada terreno en el caso de que sea necesario. Se puede hacer una pantodanza, o mimodanza, o danzamimo, danzapanto, o mimopantodanza, etc. A nosotros nos interesa el mimo.

Así como la danza puede ser cómica, dramática, trágica, etc. y tener el estilo que quiera: naturalista, abstracta, realista, simbolista, etc., el mimo o la pantomima también. Para designar una obra de mimo, decimos así obra de mimo, como una obra de teatro (ella puede ser cómica, dramática, etc.) y una obra de pantomima (en este caso hay otra forma: una pantomima). Si la obra de mimo es corta la llamamos también obra, pero muchas veces empleamos la palabra número, número de mimo. El número pertenece a una cifra, es una parte. También utilizamos número de pantomima. Pero la palabra pantomima ya sugiere un número, una cosa corta. La palabra mimodrama no la utilizamos, pues nos sugiere una obra de mimo o pantomima seria, dramática. Y no nos interesa definirle al espectador si debe ir comido o sin comer, con copas o sin ellas, a pasarla bien o mal. Además, puede confundir todo el esquema que tiende a ser simple. Una obra de mimo, como dijimos, puede ser dramática.

Según Dorcy en su libro *J'aime la mime*, página 85: “Mimodrama: diálogo, drama de los mimos entre ellos”. De allí se puede deducir que un mimodrama sería una obra con varios mimos, no es un solo.

Como queremos simplificar, no hacemos diferencia de nombre entre una obra de solo y una obra de conjunto como si fuera otra cosa. Si es necesario aclarar decimos: solo o conjunto.

No hay diferencia de arte entre un monólogo y una obra de diálogo en el teatro. Los dos son teatro.

Nos queda pendiente la palabra expresión y su diferencia (para nosotros importante) con comunicación.

Expresión es un circuito de comunicación con uno mismo que puede, o no, comunicar a otro. Si no hay nadie que nos vea o nos oiga, o si el código es distinto evidentemente, por más expresión que haya no habrá comunicación con otro, que es lo que llamamos simplemente comunicación. Toda enseñanza que no trate de armonizar este circuito interior, personal del individuo, no puede ser curso de expresión. Será un curso de liberación, o de desinhibición, o de aflojamiento, o de gimnasia (que por lo general cumple solamente el rol de preparación) donde puede haber expresión, pero con mayor frecuencia no la hay. Por lo tanto, no es cuestión de largar solamente, aun cuando el largar solamente pueda estar en el camino de la expresión. El hecho de estar en Quilmes no quiere decir que estemos en La Plata, por más que vayamos hacia La Plata. Supongo que en ese caso se dice que se está en Quilmes.

Este mecanismo de reconocimiento de mensajes de la expresión es muy complejo y no se da solamente largando.

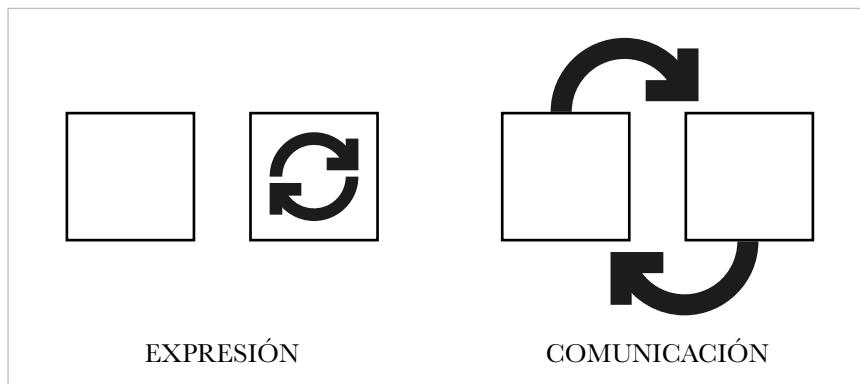
Otro problema se plantea con la expresión corporal “para la vida” que nosotros llamamos vital. Los elementos de expresión corporal para la vida hasta ahora han sido sacados de la danza sobre todo, del mimo y la pantomima, o del teatro.

Pienso que si no se puede sacar directamente de la vida (lo que sería preferible) es necesario hacer una verdadera adaptación a la vida, no solamente superficial, evitando el acento desmesurado sobre las formas. Cosa que por ahora no tenemos. Creo que la verdadera expresión corporal vital, además de incluir el movimiento, acción y gesto, con todo lo dominado en sus terrenos, y de manejar los mecanismos de comunicación internos está por construirse sobre la vida misma, o una adaptación realmente vital de los elementos estéticos. Yo no conozco realmente un curso de este tipo. La EXPRESIÓN CORPORAL PARA LA VIDA está todavía por construirse. Algunos hacemos más, o menos, por ella, pero creo que nadie la hace realmente.

Expresión corporal artística: está un poco más desarrollada que la otra. Pero para ello es necesario además del conocimiento de los mecanismos de expresión que no consisten solamente en “largar”, conocer las tres artes básicas de lo corporal: danza, mimo, pantomima.

El hecho real es que por ahora todo está muy confuso y los dos terrenos se mezclan indiscriminadamente. Esperamos a aquellos que pongan las cosas en su lugar.

Comunicación le llamamos al circuito bien establecido con otro u otros. Para que haya comunicación es necesario que los mensajes sean valorados en su real significado y sean respondidos, lo que completaría o cerraría el circuito, para dar posibilidad de nacimiento de uno nuevo. Si el mensaje del emisor ha cumplido bien su circuito de expresión, el circuito de comunicación será mejor. Habrá más comunicación. Simbolizando el ser humano en un cuadrado, un espacio:



El esquema de la comunicación no diferiría del de la expresión si consideramos que en cada uno de nosotros hay dos: consciente e inconsciente, o alma y cuerpo. Se trataría, en la expresión, del diálogo con uno mismo, y de que los mensajes fueran el exponente de esas dos partes o de una con la conformidad de la otra. Esto nos llevaría a pensar que muy pocas personas se expresan. Y que la armonización de esas dos partes de la personalidad no es tan fácil como parece. Y también que es bastante difícil el saber cuándo realmente nos expresamos. El aprendizaje y el tiempo, como en todas las cosas, ayudan mucho.

Por supuesto, como en todas las cosas, también hay distintos grados de expresión y de comunicación. No son puntos, son sectores. Decimos que alguien se expresa o comunica a partir de cierto caudal. Que se puede acrecentar en la buena, o muy buena, o excelente expresión o comunicación.

Aquí habría que entroncar con la historia a fin de objetivar mejor la estructura de cada una de las artes antes mencionadas, sobre todo del mimo, y

la misión que tuvieron y pueden tener en el desarrollo del arte y del ser humano.
[...]

Crónica de escritura

COMENTARIO SOBRE EL ESQUEMA

El escrito, que es muy largo y por lo tanto les pido disculpas por su extensión (pero era importante para mí que estuviera), está fechado en mayo de 1977, y fue corregido en septiembre de 1999. En 1977 ya habíamos hecho *Los diariosss* el año anterior, era plena dictadura militar, y seguramente lo escribí para reafirmar la concepción de la Escuela de una manera más profunda y como síntesis de nuestro quehacer. Este esquema se lo dábamos a los estudiantes, a los profesores, y hasta a los infiltrados que teníamos en la Escuela en ese momento y que vigilaban nuestras actividades. La revisión de 1999 no debe haber sido la única ni la última, debido a mi temperamento.

Este texto no tiene, en este momento para mí, ninguna crítica de fondo.

6 de junio de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: SILLAS GIRATORIAS Y ESPECTADORES ATADOS

No recordaba que Decroux (en la cita que hago de él en el “Esquema de la expresión y comunicación corporal”) había mencionado lo de un mundo “sentado”, tomando el término peyorativo de Arthur Rimbaud cuando calificaba en su poema “Los sentados” a la gente que tenía predilección por el no-hacer. Seguramente Decroux tomó esta idea de Jean-Louis Barrault cuando este, habiéndose enterado de los rumores sobre su primer espectáculo de mimo (que eran malintencionados) entregó a sus actores este poema para ser leído como respuesta en la función.

Esto del *mundo sentado* –no sé por qué razón– apareció en varios momentos de mi vida, como cuando tuve que decidir el tipo de sillas para el comedor de mi casa, que estaba diseñando mi amigo arquitecto Osvaldo Giesso, en 1978 ó 1979, y que yo quería que tuvieran como fin la libertad giratoria. Giesso encontró unas lindas sillas de oficina que aún hoy conservo.

También ocurrió que mucho tiempo después, Marta Minujín se contactó conmigo para proponerme una *performance* en un teatro importante de Buenos Aires: tenía que llevar a cabo la acción de atar con sogas a los espectadores en

sus butacas.¹⁰ Esto era para mí reforzar la idea de no-acción o de pasividad de los espectadores y que tenía, justamente como objetivo, hacer consciente ese estado.

Y por si esto fuera poco, escribí un artículo para la revista *Kiné*, de Julia Pomiés, en el cual proponía una gimnasia en sillas con el objetivo de utilizar esa “prisión” para desarrollar las aptitudes del cuerpo.¹¹

6 de junio de 2019.

¹⁰ N. del Ed.: Según una carta de Marta Minujín enviada a Ángel Elizondo por motivo de no poder asistir al estreno de uno de sus espectáculos, le agradece la colaboración en su performance *Opebuai*, que se realizó en el Teatro Astral (c1974).

¹¹ N. del Ed.: Ángel Elizondo se refiere al artículo “Silla gym”, publicado en *Revista Kiné* 4, nº 17 (junio-julio 1995).

Testimonio 13

En el fondo, la Compañía fue producto de una necesidad de la época. Yo había vuelto de Francia y, en ese momento, florecía un movimiento de vanguardia que hacía que el cuerpo cobrara centralidad y se volviera importante en la percepción teatral.

La oportunidad del Di Tella hizo necesario dar un nombre y finalidad a un grupo formado en la Escuela que, por otra parte, era muy pequeño. Por consejo de amigos cercanos le pusimos Compañía de Mimo de Ángel Elizondo. A pesar de un cierto rechazo que siempre tuve a la idea de “propiedad privada”, ese nombre fue el primero. Con el tiempo fue modificado y se eliminó esa idea de pertenencia centrada en un individuo.

El primer alumno que tuvo la Escuela fue Norberto Campos, que luego hizo una importante carrera en el propio Instituto Di Tella y en Rosario, Santa Fe. Norberto con otros integrantes de la Compañía y de la Escuela fundaron el grupo Lobo, a mi juicio lo más interesante y novedoso que se presentó en el Di Tella y en Buenos Aires en materia teatral de ese momento. Ernesto Schoo avala mi reconocimiento cuando en su artículo “Buenos Aires, hoy”, en el diario *La Nación* (domingo 24 de abril del 2005), dice sobre el Di Tella: “Allí, en fin, se ofrecieron –y se discutieron– las innovaciones (como las del Grupo Lobo, por ejemplo) que en 2005 algunos desmemoriados aspiran a imponernos como rigurosamente actuales”.

Tal vez la diferencia estaría en que ellos interpretaron que la acción tenía que ser fuerte y contundente, incluso con los espectadores. En un espectáculo privado, por ejemplo, se burlaban de los directores de teatro más conocidos de ese momento, que estábamos presentes. Yo me morí de la risa. Otros, al terminar la función, se fueron enojados. No pudieron hacerlo antes porque habían tapeado las puertas de salida.

El uso de la violencia no era la parte más importante de la estructura de la Escuela, sí se le daba un lugar cuando una acción la requería. Los alumnos ya venían, generalmente, con una formación que incluía ciertos aspectos del mimo y de trabajo corporal para la actuación teatral. Los integrantes del grupo Lobo, por ejemplo, ya traían una formación que después fue incorporando otras vías teatrales, como la de The Living Theatre, entre otras.

Al no haber una Escuela de mimo en la Argentina, muchas personas –muy ansiosas de hacer mimo– finalmente encontraron un lugar para manifestarse con acciones, era como si me hubiesen estado esperando. Por lo tanto, cuando ingresaron a la Escuela se comprometieron, aceptaron toda una formación europea que yo feliz y desgraciadamente tenía en ese momento, y cumplieron con todas mis demandas de formación. Y superaron mis expectativas, dando origen a la compañía.

Archivo personal

FOTOGRAFÍA DE LA COMPAÑÍA ARGENTINA DE MIMO



Compañía Argentina de Mimo, 1980.

LA REBELIÓN DEL CUERPO

Verónica Llinás

La compañía fue un refugio, en cierto sentido, porque canalizó un espíritu combativo que teníamos todos, y que por ahí no lo teníamos tan claro en una tendencia política pero sí en una pulsión interna: había algo que no nos estábamos bancando de la situación [...] Todo lo que estaba pasando, aunque uno no

tuviera demasiada conciencia, se registraba en otro orden de percepción. Creo que todo eso fue a canalizarse en la compañía. Había algo de la lucha, casi de la lucha armada, que fue la lucha artística [...]. Lo que la gente veía era fuerte y creo que tenía que ver con eso. Tenía que ver con algo opresor que estábamos sintiendo todos.

[...]

Para hacer *Boxxx*, como parte del entrenamiento (para empezar a encarar el espectáculo que hablaba de la competencia, básicamente [...]), él empezó a hacer un trabajo para hacer aflorar la competencia entre nosotros. Hacía cosas como carreras de correr (entre las mujeres, a ver quién salía vencedora y entre los varones). Y había resultado una vez que yo había salido vencedora de las mujeres y Chamé era el vencedor de los hombres. Entonces después armó una carrera entre nosotros dos. Y yo le quería ganar al varón a toda costa. La cosa ya era de género: le tengo que ganar. Me acuerdo que corrí tan fuerte que me di contra la pared, se me trabó el brazo y me quebré el codo. Como que se buscaba un poco extremadamente y a costa de lo que fuera... un poco. Por eso digo: casi fue como una militancia... [...] no digo que peligrara la vida... pero sí, un poco [...]

Gabriel Chamé Buendía

Éramos conscientes de que estábamos buscando una expresión de vanguardia, y así la trabajábamos. Éramos conscientes que la expresión de comunicación directa no era la expresión que buscábamos. Era una búsqueda surrealista, una búsqueda donde el cuerpo del mimo no hacía pantomima y sobre todo hacía acciones, porque eso es lo que nos planteó Ángel: acciones que lograban un tipo de expresión no exagerada (podía ser realista) pero que la visual era al estilo Dalí, al estilo Magritte. La influencia surrealista era muy fuerte.

[...]

Éramos muy pasionales, Ángel era muy exigente. Yo siempre aprendí mucho de él por su exigencia. Pero también era inflexible, y muchas veces lo inflexible crea mucha crisis dentro de un grupo. Había como bandas. Los que estaban en contra y los que estaban

a favor. Muchas veces los que estábamos a favor nos pasábamos en contra y después volvíamos. O sea, como que había muchas discusiones, pero también tenía que ver con una especie de locura-amor al arte... como que la vida es eso.

[...]

Fue maravilloso, sobre todo, la libertad. La libertad que teníamos. Dentro de esa total *cerradez* teníamos una libertad fuera de lo común. Libertad moral, además.

[...]

Era una cosa de locos, pero a mí me salvó la vida. Porque me dio una familia (artística), una educación.

[...]

La compañía de Elizondo, si algo tenía de fantástico, es que no era estereotipada. Era como salvaje, era rarísimo. No había un lenguaje de mimo estilizado, no éramos estilistas del movimiento, éramos salvajes. Éramos justamente de un pensamiento artístico (quiere decir: de investigación personal con una educación de tu cuerpo, una educación en tus posibilidades técnicas).

[...]

La compañía no funcionaba en democracia, funcionaba en dictadura. Es así, muy simple. Fue una compañía de guerrilla. Una guerrilla en democracia no tiene la misma potencia. Ese sentido obsesivo que teníamos, el sentido experimental, tenía que ver con la represión. Y en nosotros había una contestación a esa represión: viviendo encerrados como vivíamos, creando como creábamos, y con una especie de idealismo absoluto artístico.

Gianni Mesticelli

Lo que me fascinaba era cómo el cuerpo se convertía en algo absolutamente natural, libre, y por otro lado, parte de un juego infantil. Donde lo sexual casi desaparecía, aunque después aparecía en las fotos, porque uno cuando ve una persona desnuda va a ver lo sexual. Pero en el contexto, dentro del movimiento (eso no está en la fotografía) eran totalmente asexuadas las situaciones. Y eso era lo que más me impresionaba [...]

Eduardo Bertoglio

Lo de la militancia política (“libre o muertos, jamás esclavos”) era esta cosa potente de “hago lo que tengo que hacer, cueste lo que cueste”. Algo que ahora es inexplicable, hasta para mí es inexplicable que viví esa época. Pero era como eso: a jugarse el todo por el todo [...]. Y me parece que era esta energía nuestra que Ángel la supo captar con inteligencia, más su profesión: él venía de años y años de profesión, de haber estado en París y de vivir su etapa juvenil con mucha potencia [...]. Había reuniones larguísimas, yo recuerdo reuniones de doce horas hablando, después hablando sobre cada uno, y de cómo la Compañía tenía que seguir, y administrar las cosas, cómo hacerlo...

Omar Viola

Esa comunidad creativa... vivíamos prácticamente dentro de un lugar, estábamos muchas horas... era la felicidad, realmente como un paraíso. Una especie de espacio ideal para producir. Con todo lo amargo que también tiene la producción, porque hacer estas cosas era todo un trabajo interior. Terminábamos exhaustos. Para mí fue muy desgastante (en una ciudad donde no se podía respirar). [...]

Por eso yo atribuyo el nacimiento del Parakultural a la experiencia y al amor que a mí me dio convivir creativamente todo ese tiempo.

Horacio Marassi

Para nosotros no había domingo, no había familia. En una época estábamos ensayando, después de la clase. Eran las tres de la mañana, y seguíamos ensayando. Venían las novias a esperar, y se dormían en la escalera.

Georgina Martignoni

La gente se volvía loca porque no entendía qué era eso. Y eso era el cambio. Eso era el hacer lo prohibido.

Nosotros dimos diez años de nuestra vida... a fondo, a fondo.

[...]

Crónica de escritura

COMENTARIO A LA REBELIÓN DEL CUERPO.

Este *film* documental¹² es del año 2012 y lo habré visto desde entonces cinco o seis veces, en ocasiones muy determinadas, especialmente para mostrar el trabajo que hacíamos o que cumplíamos con la Compañía Argentina de Mimo. Hoy lo veo para este libro, y vuelvo a emocionarme. Tal vez mucho más que las veces anteriores, porque estoy más viejo.

Me gusta de este documental la actitud de la gente al decir las cosas, y cómo se presentan, la ropa que lleva cada uno con su estilo determinado, escuchar sus voces y de cómo dan cuenta del desprejuicio, de la libertad y de la búsqueda que teníamos en ese momento. Buscábamos hacer algo *distinto*.

También es cierto que al separarnos hubo conflictos, pero ellos no influyeron en que podamos decir las cosas y reconocer nuestras actitudes, a veces de una extremada individualidad y otras veces también de una extremada colectividad.

Eran tiempos difíciles en el país y coincido con la idea de que la Compañía fue un espacio de libertad y creación en un contexto represivo y de destrucción.

28 de octubre de 2019.

En lo que oí, desde mi punto de vista, hay tres elementos que fueron muy importantes en nuestra trayectoria: lo argentino, lo vanguardista y lo esencial.

En todos los entrevistados hay una forma especial de decir, argumentar, de expresarse, incluso de humor, que corresponde a ese ser que habita en esta parte del continente. En ninguno de ellos hay un lenguaje académico, sino que hablan desde la experiencia. No hay palabras altisonantes. Sí hay palabras de búsqueda, de experimentación, de la vida cotidiana. Lo vanguardista está cuando mencionan el carácter combativo, de militancia artística en ese momento. A mí la palabra “militancia” no me gusta mucho, pero entiendo a lo que se refieren. Creo que seguimos siendo de vanguardia, porque continuamos haciendo un arte marginal, y poco desarrollado. Lo esencial está dado por la presencia constante del inconsciente, método con el que asumimos la realización de varios espectáculos, y que ellos comentan en las entrevistas, ya que lo experimentaron.

¹² N. del Ed.: Dirección, montaje y producción de *La rebelión del cuerpo*: Ana Szestak, Ela Schmidt y Gabriela D'Angelo.

Si bien no están todos los integrantes de la Compañía Argentina de Mimo en este *film*, creo que es un documento fiel de las expectativas y de las realizaciones de un grupo de gente que pretendía producir cambios en lo artístico, y en lo vital, trabajando en la concreción de espectáculos que fueran buenos, novedosos, e importantes para el país.

9 de noviembre de 2019.

COMENTARIO A LA FOTOGRAFÍA

La foto fue tomada el último día de la filmación del espectáculo *Apocalipsis según otros* que se dio en el Teatro del Picadero. La película fue hecha con el criterio de utilizarla para salvar el enorme déficit económico que teníamos con respecto al montaje. Como nos habían prohibido el espectáculo, no teníamos forma de recuperar el dinero que habíamos invertido. Por lo tanto, un día, se nos ocurrió filmar el espectáculo y proyectarlo en un teatro. De esta manera, vendiendo las entradas para ver el registro filmico, podríamos recuperar algo de plata. Cosa que hicimos con creces. Realizamos dos o tres proyecciones en el Teatro Bambalinas de la calle Maipú (a dos cuadras del teatro Margarita Xirgu), clandestinamente, y vendimos todas las localidades.

Creo que la foto muestra muy claramente el clima de unidad, compañerismo, compromiso, amistad, que habíamos desarrollado hasta ese momento. Incluso pensábamos que el espectáculo, de acuerdo con las críticas recibidas, podía ser rehabilitado. Pero no fue así. El espectáculo siguió prohibido hasta la llegada de la democracia.

9 de noviembre de 2019.

REFLEXIÓN SOBRE LA CREACIÓN COLECTIVA

Siempre me interesó lo colectivo como factor creativo, y de esto creo que fue un motor importante mi encuentro con Maximilien Decroux. El elemento que me interesó más en la estructura de Maximilien fue su necesidad de diferenciarse, a pesar de su terrible admiración, de su padre. Esto no quería decir oponerse a él, técnicamente hablando. Por lo tanto, aprovechaba todo lo que le llegaba de gente que muchas veces no tenía la capacidad ni la experiencia para aportar ideas ya debidamente formadas. Por ejemplo, frente a un conflicto que él tuvo con el elenco en formación, en el que yo estaba, tuvo la valentía de explicar su problema y derivar la dirección momentáneamente en mí, pensando que yo tenía condiciones para ello. Esa experiencia me sirvió bastante para probarme a mí mismo y probar también a Maximilien en su faz “democrática”

e interpretativa. Después de un tiempo la dirección, lógicamente, volvió a él y participamos en el Festival d'Art d'Avant-Garde.

Entonces tomé de ese aprendizaje la idea de que todos en mi compañía tendrían que participar en todo: todos tendrían que ser autores, directores, intérpretes, etc. en algún momento. Es decir que como “creación” implicaba una novedad y como “colectiva” que todos seríamos partícipes, pasando cada uno de nosotros por los distintos roles de la producción del espectáculo.

El asunto es que yo estaba muy orgulloso con esta idea de la creación colectiva y que, creía, me pertenecía especialmente. No tanto por la forma de hacer o de llevar a cabo la creación, sino también por el título “creación colectiva” que consideraba, repito, muy original y propio. De vez en cuando veía el término en los programas o notas, y me sentía muy gratificado por ello.

Este sistema (si es que se puede llamar sistema a esta manera de encarar una obra a través del aporte mayoritario de los integrantes) fue ideado por mí (decía yo), con la ayuda y el recuerdo de mis maestros y otros compañeros de ruta.

Pero con el tiempo vi que se utilizaba también en otras partes, como en Europa. Por ejemplo, Ariane Mnouchkine menciona en su libro de manera frecuente lo de la creación colectiva.

Tal vez la variante que yo considero más definitoria de esta forma de hacer un espectáculo es que no se trataba solamente de la autoría, sino de la total construcción del espectáculo en la cual intervenían todos en todo. Todos eran todo, en alguna medida.

Sea como fuere, esta apelación a la creación colectiva solo la utilicé en ese primer espectáculo, y si bien también me resultó muy útil para la construcción de otros e influyó en mi actividad artística, nunca fue articulada completamente como en esa primera vez. Considero, además, que la autoría es el rol en que me siento menos apto, y tuvo que pasar mucho tiempo para que pueda manejar ese rol en forma que me satisficiera. Considero también que el teatro es fundamentalmente un trabajo del actor, que tal vez se dirige a sí mismo y que puede derivar posteriormente en autor, pero que principalmente la autoría ya está en el actor.

En los programas de mis espectáculos, en los que muchas veces puse palabras de orientación para el espectador (ya que el mimo tal como lo conocemos no es precisamente muy “verborrágico”), se puede rastrear este concepto de *creación colectiva* a lo largo de los años.

1 de septiembre de 2018.

Hoy en día, ya pienso la creación colectiva también en otros términos. Vista desde una proyección extrema, se puede decir que todo es creación colectiva, porque pienso que el individuo es una suma de otros individuos que dejaron algo en su persona. Lo peor del asunto es que esa suma equivale a millones de años, por lo tanto es indetectable rastrear quiénes y cuántos participaron en una creación. O sea, que la “pura” creación individual sería un invento.

28 de octubre de 2019.

Testimonio 14

Obras, espectáculos, trabajos, números, son calificaciones de lo que hizo la Compañía que tienen distintos alcances. Yo me ocupé, por lo general, de la dirección de esos acontecimientos compartiendo el rol –como todo director– de autor, y también de actor en ciertas ocasiones.¹³

Lo que voy a tratar aquí es un pequeño resumen de aquellos trabajos (obras, espectáculos teatrales o números) en los que cumplí fundamentalmente el rol de director.

Desde 1965 hasta el 2008 estrené más de veinte espectáculos, la mayoría de ellos estuvieron varios meses en cartel y algunos con funciones dos o tres veces por semana. No contaré aquí otras actividades y trabajos que realicé como colaborador, intérprete, en números, programas de televisión, películas, conferencias, etc., sino que me centraré en los espectáculos y obras que dirigí, por lo general en teatros, con la Compañía Argentina de Mimo.

EL DI TELLA Y LA SALA DE EXPERIMENTACIÓN AUDIOVISUAL

El Di Tella fue un acontecimiento muy importante en el teatro argentino. Allí conocí a mucha gente interesante, lo que se llamaba en ese contexto gente “muy loca”. Para mí el Di Tella significó uno de los motores que me impulsaron al cambio. ¿Por qué?

Primero, porque me dio la libertad que en Europa no tenía y que acá tampoco, ya que seguía repitiendo lo que había aprendido en Francia. En segundo lugar, porque me brindó las posibilidades técnicas para experimentar sobre aspectos visuales, como las proyecciones del cuerpo y sobre él. En cierta forma, yo encajaba muy bien con ese aspecto experimental, aunque tal vez

¹³ N. del Ed.: Por ejemplo, y para nombrar solo un caso previo y otro posterior a su regreso de Europa, Ángel participó como coreógrafo en el espectáculo *La Grande Machine*, de Jean-Jacques Aslanian en el Théâtre de Plaisance, París (1962), y posteriormente, en Buenos Aires, como actor-mimo en un espectáculo audiovisual del artista visual argentino Edmund Valladares: *Tango...Comunicando...* Este espectáculo contaba con la participación de: Francisco Ortiz, Lucio Demare, Ciriaco Ortiz, Jorge Villalba, entre otros, y se realizó con motivo de la apertura de la Galería de Arte del Instituto de Integración Audiovisual (Av. Las Heras 3741) el 21 de diciembre de 1966. Véase “Valladares y Piazzolla” en el anecdotario de esta misma parte.

no tanto con aquella tendencia del Di Tella que entraba en conflicto con mi obsesión por la estructura, la disciplina, el cumplimiento de horarios, etc. que muchas veces hicieron que me planteara la idea de que eran caminos diferentes de encarar la vida y la experimentación en el arte.

Conocí a Roberto Villanueva en el estudio de radio de la emisora porteña, en el programa conducido por Alberto Rodríguez Muñoz. Él me había invitado varias veces a su programa (en el que yo relataba mi experiencia desarrollada en Europa) y fue quien me presentó a Roberto Villanueva pensando que le podía interesar lo que yo hacía. Efectivamente, luego de arreglar para que viniera a observar una clase mía en el Fray Mocho, Roberto me invitó a participar en el Di Tella, que en ese momento abría las puertas de la sala de Experimentación Audiovisual.¹⁴

La sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto T. Di Tella tenía un escenario bastante peculiar, ya que era muy poco profundo, casi una pasarela. Lo primero que pensé cuando Roberto Villanueva me mostró el espacio fue que no iba a poder hacer un espectáculo allí. Además, todas las paredes eran blancas, lo que contradecía la tradicional “caja negra” teatral –aunque esto último también me dio cierta satisfacción, ya que era algo novedoso–.

Ante este problema de la poca profundidad del escenario, pensé primero en contradecir lo que el espacio me sugería: la idea de movimiento. Si la idea de pasarela evocaba cuerpos desplazándose, lo que propondría sería un espectáculo estático.

MIMO

El espectáculo que hicimos con la Compañía en el Di Tella en el año 1965, *Mimo*, fue hecho con casi la totalidad de alumnos que la Escuela tenía en ese momento.¹⁵ Se cumplió con la preparación propuesta: ensayamos como tres

¹⁴ N. del Ed.: El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) fue fundado el 22 de julio de 1958, como una entidad de bien público sin fines de lucro. Los Centros de Arte eran los siguientes: el Centro de Artes Visuales (dirigido por Jorge Romero Brest), el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (dirigido por Alberto Ginastera) y el Centro de Experimentación Audiovisual (dirigido por Roberto Villanueva, y creado a fines del año 1963). Sobre las artes escénicas en el Instituto Di Tella, véase especialmente: María Fernanda Pinta, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60* (Buenos Aires, Biblos, 2013).

¹⁵ N. del Ed.: *Mimo* (1965) se estrenó de manera acabada en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella (Florida 936) y estaba compuesto por los siguientes números: “Imágenes del Circo”, “El corredor”, “El chico que

veces por semana durante varios meses. Este espectáculo significó la puesta en valor del mimo. Fue un relativo éxito de público (no teníamos la sala llena completamente, pero sí dos tercios), y en ese sentido esta obra me alentó mucho. En una de las funciones en el Di Tella, Alicia Terzián –invitada por Horacio Cóppola, uno de los primeros fotógrafos realmente importantes de la Argentina– nos invitó a participar con *Mimo* en el Festival de las Letras en Necochea, en 1966. Allí conocí (sin saberlo para nada) a una prima de la que después sería mi mujer durante 50 años. Esta y muchas otras coincidencias me hacen pensar en que mi vida podría estar encuadrada dentro del género del realismo mágico del arte latinoamericano.

Mimo fue una adaptación que contaba con trabajos que había realizado con Maximilien Decroux, otros que había hecho solo en Europa y dos (largos) que se referían a mi búsqueda personal: “Imágenes del circo” (se refería al circo criollo donde yo alimenté mi necesidad teatral cuando era niño) y “El Ombú”.

“El Ombú” fue una de mis mejores obras. La idea de base que nos permitió realizarla fue un ejercicio que se hizo en la Escuela en el que yo trabajaba sobre una diagonal de la escena que llamábamos la “diagonal de la vida”, aquella línea que comienza en el punto del escenario adelante-izquierda-spectador hasta fondo-derecha-spectador. Una alumna sobre esa diagonal puso cuatro o cinco mimos que actuaban como vegetales o plantas. Esta idea derivó en “El Ombú” donde se evocaban entre cuatro y seis árboles de diferentes tamaños y una hierba que, en esa “diagonal de la vida”, luchaban por la supervivencia. De algún modo, esa limitación inicial de la profundidad del escenario, fue útil para “alargar” perceptivamente esa “diagonal de la vida”. Esta hierba iba luchando y venciendo a sus posibles depredadores hasta que se quedó sola y se transformó en el ombú que, curiosamente, es un árbol que está siempre solo: el ombú muere, por lo general, en el campo, víctima de los rayos de las tormentas, en soledad.

Todo eso era muy estático. Se actuaba con movimientos casi imperceptibles. Un actor que interpretaba a un árbol se desplazaba durante

sacaba la lengua” y “El ombú”. Desde el 19 de octubre de 1965 se hicieron funciones de martes a domingos, con doble función los sábados.

Ideas, realización y dirección: Ángel Elizondo. Asistente de dirección y secretaría: Silvia Fernández Bunge. Música de “Imágenes del Circo”: Víctor Proncet. Música de “El ombú”: César Bolaños. Proyección y luces: Adolfo Bronowski y Armando Durante. Elementos escenográficos y trajes: Margarita Jusid y Leonor Puga Sabate. Realización de vestuario: Alicia País.

toda la obra, como máximo, un par de metros. Había muchas proyecciones de diapositivas que complementaban esa deficiencia informativa. Por ejemplo, se proyectaban imágenes abstractas del conflicto entre los árboles y la hierba (la proyección y las luces las hicieron Adolfo Bronowski y Armando Durante), y se oían sonidos que daban la imagen de ese crecimiento casi invisible de la hierba. Lo que se me había ocurrido era que, si el ombú prácticamente no se movía, esos movimientos tenían que ser amplificados sonora y visualmente. Por ejemplo, toda la sala era invadida por proyecciones en distintos lugares que evocaban el movimiento profundo e interior de los árboles. Con el sonido ocurría lo mismo: los aparatos sonoros estaban distribuidos en toda la sala, incluso debajo de las butacas (solo que se utilizaban en momentos precisos para expresar la vivencia vegetal). Era la combinación entre un trabajo corporal muy exigente con tecnología muy avanzada para el momento. El único problema fue el desnudo, que no me dejaron hacerlo. Yo tenía la idea de hacer lo que Decroux no había podido, o querido. Se utilizó un vestuario sintético para cubrir solamente las partes más sensibles a la moral (¡del Di Tella!).

Decroux había hecho una vez un trabajo llamado *Los árboles*.¹⁶ No recuerdo si en algún momento habré visto fotos de ese trabajo que podrían haber influido en el tema elegido, pero lo cierto es que mucho tiempo después vi el registro de esa obra. Los árboles se desplazaban muchísimo todo el tiempo.

Dentro del equipo de producción del espectáculo estaba mi novia de ese momento, Silvia Fernández Bunge. Como íbamos a necesitar plata para la producción, ella se propuso para organizar una venta anticipada de entradas a precios muy caros entre gente de la clase alta.

Esta idea fue un éxito. Estaba todo vendido a un precio inaccesible para gente común. Y organizó, además, que la gente viniera vestida de gala. Seguramente le pareció importante mostrar al mimo como un acontecimiento único, debido tal vez a su falta de publicidad. Se hizo una *première* al estilo de las más “paquetas” de Europa. Esto, mezclado con la gente informal que venía al Di Tella, lo hacía muy especial. Además, muchas personas reaccionaron mal cuando les informaron que las entradas estaban agotadas. A tal punto fue así que muchos de ellos (artistas, bohemios) entraron por la fuerza y se sentaron en lugares ya vendidos. Un caos. A pesar de que el caos era también parte de dicho “centro de cultura”.

¹⁶ N. del Ed.: *Les Arbres* (Decroux, 1946) se presentó con *L'Usine* y *L'Esprit malin* en el Théâtre d'Iéna, París.

El asunto es que no había entradas para nadie, ni siquiera en el suelo, los “hippies” lo habían copado todo. Apareció Silvia diciendo que un crítico (era Kive Staiff) reclamaba una entrada, que se ofrecía incluso a comprarla –a pesar del precio desmesurado–, pero no quedaban localidades. Yo no pude hacer nada y tenía que largar el espectáculo. Finalmente, entró como pudo, y estuvo donde pudo.

A los días me lo encontré en los pasillos de una emisora de TV y le pregunté cuándo iba a salir la crítica. Me respondió que había salido esa misma tarde. Fue funesta, y también estaba llena de inexactitudes. Así como la primer crítica del estreno de mi último espectáculo antes de “despedirme” de Europa había sido malísima, ahora me daban la bienvenida a la Argentina... ¡con otra todavía peor!

MIMO FLASH

Este espectáculo fue básicamente una idea de Alberto Sava, alumno de la Escuela. Me había propuesto hacer una serie de números con otros alumnos, pero con la condición que yo no pudiera ver los ensayos hasta que ellos hicieran una representación con público. Esta idea me pareció excelente, sobre todo en función de lo que yo estaba buscando: la creación colectiva. Además, a partir del espectáculo en el Di Tella, a la Escuela se inscribió más gente que tenía muchas ganas de actuar en escena. Cuando vi por primera vez el trabajo, me pareció un desastre. Les dije eso, y que debíamos trabajar mucho en casi todos los números (yo era bastante bravo en ese momento). El único que se “salvó” y que se conservó de manera casi como había sido presentado, fue el de Diego Mileo, que se llamaba “Transferencia de reloj a conciencia”.¹⁷

Este espectáculo para mí fue muy importante porque salió de la nada. Agradezco a Alberto Sava, sobre todo, por su iniciativa y ganas de hacer cosas en este arte. Él enriquecería mucho al mimo con la creación del Frente de

¹⁷ N. del Ed.: *Mimo Flash* (1967) se estrenó de manera acabada en el Teatro ABC (Calle Esmeralda 506) y estaba compuesto por los siguientes números: “Transferencia de reloj a conciencia” (Diego Mileo), “Vida de perro” (Silvia Fernández Bunge), “Noticia Policial” (Graciela Stell y Alberto Sava), “El héroe” (Silvia Fernández Bunge), “Los globos mágicos” (Silvia Fernández Bunge), “Historia de un sombrero” (Silvia Fernández Bunge), “La casa de los objetos” (Silvia Fernández Bunge), “El accidente” (Alberto Sava), “Oficina pública” (Silvia Fernández Bunge), “La deuda” (Ángel Elizondo), “El abrigo y sus inconvenientes” (Diego Mileo) y “Evolución” (Ángel Elizondo).

Dirección: Ángel Elizondo. Asistente de dirección: Silvia Fernández Bunge. Música: Víctor Pronct. Trajes: Carmen Rogati. Realización de trajes: Monk y Sara Bonet.

Artistas del Borda. En ese momento, la Escuela contaba con dos alumnos que estaban trascendiendo en el medio teatral: Norberto Campos y Alberto Sava.

MIME, MIMO, MÍMSE, MIMA

Fue un espectáculo sobre la comunicación en sí, incluso se trabajaba con la comunicación verbal.¹⁸ Por ejemplo, toda la sala estaba cubierta con letreros que decían distintas frases vinculadas al tema de la comunicación. Una escena se llamaba “La pelota”, y en un momento alguien pateaba una pelota de fútbol y yo la atajaba saltando del escenario a la platea. Generalmente caía en el pasillo y cuando me levantaba le daba la pelota al espectador que estaba más cerca para que hiciera algo con ella. Consecuencia: una vez se la di a un crítico que no supo muy bien qué hacer, salvo sacar una crítica en el diario *Clarín* traduciendo su incomodidad.

Al final se evocaba la idea de una lluvia a través de papel picado y de la acción que realizaban los actores (muy bien, por cierto). Además, Nélida Romero recitaba un poema que empezaba así: “Un día llegará la lluvia...”. Utilizábamos la evocación como medio para la comunicación. No logramos evocarla muy bien, ya que fueron unos poquísimos espectadores los que entendieron la propuesta y se sumaron al juego de refugiarse de las gotas.

A diferencia de los espectáculos anteriores, en este se contaba con una apertura mayor hacia otras manifestaciones artísticas y humanas por medio de la música, las proyecciones, las palabras, etc.

EL TENNIS Y EL TIEMPO: EVOCACIONES

El tennis y el tiempo (o *Tennis*) fue un trabajo por encargo para presentar en el Buenos Aires Lawn Tennis Club, en 1970.¹⁹ Me habían convocado porque

¹⁸ N. del Ed.: *Mime, mimo, mímese, mima* (1969) se estrenó de manera acabada en el Teatro del Centro (Sarmiento 1249) y posteriormente en el Teatro de SHA (octubre 1969) y estaba compuesto por las siguientes escenas: “Presentación”, “La pelota”, “La espera”, “El objeto”, “El teléfono”, “Transeúntes”, “Padres-hijos”, “Bla-bla-bla”, “La pareja” y “Lluvia”.

Dirección: Ángel Elizondo. Asistente de dirección: Mara Bach. Música: Víctor Pronct.

Canciones: Víctor Pronct y Ángel Elizondo, por María Rosa. Vestuario y escenografía:

Horacio Ferrari. Diapositivas: Horacio Cóppola y Jorge Laborde. Elenco: Graciela Stell, Alberto Sava, Ángel Elizondo y Héctor Salaverria. Interpretación de poema: Nélida Romero.

¹⁹ N. del Ed.: *El tennis y el tiempo: evocaciones* (1970) se realizó en el Buenos Aires Lawn Tennis Club (Olleros 1510), en el marco del primer Campeonato Circular Argentino, que consistía en la competencia de los mejores jugadores argentinos, todos contra todos, durante 8 días (del 22 al 30 de agosto). *Tennis y el tiempo* se realizaba en cuatro jornadas, cada una evocaba una época de la historia del tenis: “Los comienzos” (22/8/1970),

habían visto *Mime, mimo, mímese, mima* y me propusieron hacer este trabajo, y también una versión de *Blow up*.²⁰ Me apasionó la idea de trabajar en un estadio “chico” y además hacerlo con deportistas reconocidos: Enrique Morea, Julián Ganzábal, Beatriz Araujo y un chico marplatense muy prometedor en ese momento (y que sería el número uno de Argentina) que era Guillermo Vilas. El espectáculo consistía en la historia del tenis, repasaba los distintos momentos en la historia del deporte y era humorístico. Uno de los momentos más cómicos que yo vi fue el partido de tenis entre Enrique Morea y Julián Ganzábal en donde jugaban como en las primeras épocas: intentando tirar la pelota del modo más fácil para el contrincante. Eso hacía que los dos tenistas más importantes y virtuosos del país dieran vuelta el carácter competitivo del juego, produciendo la risa general.

El trabajo sobre *Blow-up* cerraba cada una de las jornadas. Para el final, había convenido que un helicóptero ingresara al estadio y, por medio de una soga, los mimos-jugadores de tenis se preparan para subir al helicóptero en movimiento. Lamentablemente esto no se pudo realizar, por un desperfecto del helicóptero, y hubo que inventar otro final. Siempre lamenté que no haya podido realizarse, porque habría sido una experiencia bastante novedosa (y riesgosa) para la época, tanto para un espectáculo de mimo como para uno de teatro.

LA POLILLA EN EL ESPEJO

Seguramente me faltaba, dentro de los espectáculos que había hecho hasta el momento, una muestra de mis posibilidades como solista. Junté trabajos anteriores realizados en Francia con algunos números del espectáculo del Di Tella y algunos trabajos nuevos.²¹

“Los años del centenario” (23/8/1970), “Los años locos” (29/8/1970) y “Hoy y mañana” (30/8/1970).

²⁰ N. del Ed.: Refiere a la escena final de la película *Blow-up* de Michelangelo Antonioni (1966).

²¹ N. del Ed.: *La polilla en el espejo (obras de antes, y ahora)* (1973) se estrenó como cierre del 1er. Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, en el aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. Posteriormente se realizaron funciones en el Centro Cultural Gral. San Martín. Estaba compuesto por los siguientes números: “Ángel y la pelota”, “Ángel y la sombra” (autora: Silvia Fernández Bunge), “Changuito hondeador”, “El chico que sacaba la lengua”, “La muerte del trapecista”, “La carrera”, “La manzana”, “Los muros” y “Poeta en Nueva York”.

Dirección y puesta en escena: Ángel Elizondo. Asistente de dirección: María Julia Harriet.

Música: Víctor Proncet. Banda de sonido: Roberto Di Sarli. Vestuario, luminotecnia y

escenografía: Carlos Daniel Espiro, con asistencia de Georgina Martignoni. Maquillaje:

Georgina Martignoni y María Lía Alvarado.

El título era puramente metafórico, en ningún momento se evocaba una polilla. Se debía a que yo mismo me consideraba como este insecto que iba alimentándose a escondidas, por medio del arte, de elementos que estaban en la sociedad y que habían hecho que yo dejara de hacer “teatro” y lo reemplazara por el mimo: las acciones como formas artísticas y medios de comunicación. Fue posiblemente el espectáculo donde cambié más en mi estructura individual, en términos de lenguaje escénico, aunque seguía ligado a un conocimiento técnico europeo. Todo el trabajo era un unipersonal que duraba casi dos horas –si la memoria no me falla–, donde los diferentes números que hacía constituían un muestrario de las posibilidades que podía tener un mimo para expresarse. La idea era renovar no solamente la faz técnica o de medios, sino también trabajar con la autoría. Por ejemplo, “La manzana”, era un trabajo donde lo único que hacía era comer una manzana. Este número duraba más de diez minutos y debía decir todo sobre uno mismo solamente en el único acto de comer. Después de muchos años algunas personas aún se acuerdan de ese número, pero lo más importante para mí fue haber participado en el Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo –creado y organizado por Alberto Sava– y que fue, creo, el primer festival internacional de teatro que se hizo en Argentina.²² En este Festival hubo, entre otros, un espectáculo que me interesó mucho, de Carlos Palacios (luego él, con

²² N. del Ed.: Es probable que haya sido el primer festival internacional de teatro en la Argentina, aunque por el momento no se puede confirmar con total certeza. Para citar solo algunos ejemplos en la región, el Festival de Teatro Latinoamericano, organizado desde 1961 por Casa de las Américas (Cuba) toma carácter internacional a partir de su cuarta edición, en el año 1964 (<http://www.casadelasamericas.org/>), estableciéndose como el primer festival internacional de teatro de América Latina. Le seguirá el Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia, en el año 1968. En 1971, se crea el primer Festival Internacional de Caracas (Venezuela) y el primer Festival de Teatro Latinoamericano de Puerto Rico. El Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo tuvo desde su creación diez ediciones. La primera (1973) se realizó en el Aula Magna de la Facultad de Medicina (UBA), la segunda (1974) en el Teatro Municipal Gral. San Martín y su Centro Cultural, la tercera (1975) se llevó a cabo en el Teatro Municipal de la Ciudad de Santa Fe, la cuarta edición (1976) en el Auditorio de la Universidad de Belgrano, la quinta (1977) en el Teatro Municipal de la Ciudad de Rosario, y la sexta (1980) en el Teatro Municipal de Lima (Perú). Después de más de una década, en 1992, se realizó la séptima edición, en 1996 la octava en el teatro Margarita Xirgu, el teatro LyF, el Parque Lezama y Plaza Dorrego, y en 1998 la novena, esta última también en el Xirgu y el teatro LyF. La décima edición del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo se realizó en el Aula Magna de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Mar del Plata y en otras salas adheridas a la Asociación de Trabajadores de Teatro de la Región Atlántica en el año 2003.

Alberto y conmigo organizaríamos la siguiente edición del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo).

El programa de *La polilla en el espejo* fue realizado a último momento y fue la primera vez que usé una fotocopiadora. Me resultó asombroso haber podido resolver tan fácilmente esa situación. En el programa aparece un dibujo de Carlos Espiro²³ donde se puede observar el diseño del vestuario que usaba: la idea era que cada parte del cuerpo cubierta tuviera detalles diferentes, sea en el tamaño, en el largo, en el color, etc. Por ejemplo, llevaba un saco con bolsillos en diferentes alturas, los botones no coincidían exactamente con los ojales. Esto en el diseño y en la apreciación del traje me parecía bárbaro, pero cuando me miraba en el espejo no me satisfacía para nada. Carlos Espiro me explicó la razón: uno jamás tiene la apreciación correcta de sí mismo, sino la invertida. Con un juego de espejos pude finalmente “verme” del modo que me veía la gente. Fue un gran aprendizaje.

Este espectáculo fue una manera de mirarme a mí mismo: mostrarme mis posibilidades y limitaciones.

ENTRE PUCHO Y PUCHO

Fue el primer trabajo realizado totalmente por alumnos de la Escuela y que impulsé y dirigí. La actuación de Hugo Varela, en varios números, fue uno de los trabajos más comentados en el Festival,²⁴ porque era muy gracioso, derrochaba ingenio en lo que hacía, y era bueno técnicamente.

El espectáculo consistía en distintos números que trataban de aquellas cosas que los fumadores podían hacer cuando no estaban fumando un cigarrillo. Es decir, aquellas cosas que servían para escapar de aquél otro escape (el hecho de fumar).

²³ N. del Ed.: Ver Anexo II.

²⁴ N. del Ed.: *Entre pucho y pucho* (1974) se estrenó en el II Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. Posteriormente se realizaron funciones en el Centro Cultural Gral. San Martín, el Auditorio SEGBA, y el Teatro Municipal Gral. San Martín. Estaba compuesto por los siguientes números: “Introducción”, de Ángel Elizondo, actuado por toda la compañía; “Mundo”, de Silvia Dechert, Olkar Ramírez y Willy Manghi, con Silvia Dechert, Georgina Martignoni y Willy Manghi; “Colectivo”, de Willy Manghi, actuado por él mismo; “La sala de no esperar nada”, de Eduardo Escandarani, Georgina Martignoni y Hugo Varela, e interpretado por ellos mismos; “Cumpleaños feliz”, de Hugo Varela, realizado por él mismo; “Despelote”, con creación e interpretación de toda la Compañía; y “Final”, de Ángel Elizondo, por toda la Compañía.

Dirección: Ángel Elizondo. Sonorización: Hugo Varela y Hugo Veronese. Elementos escenográficos y vestuario: Carlos Daniel Espiro. Iluminación: Checha D'Alessio.

LOS DIARIOSSS

Si bien esta obra²⁵ la comentaré con mayor precisión más adelante, en relación con mis otros espectáculos prohibidos durante la última dictadura cívico-militar argentina, me gustaría comentar brevemente otros aspectos como el de su método de creación y representación.

Hasta ese momento las clases de la Escuela estaban divididas en la sección “Técnica” y otra de “Teoría e improvisación”, que era cómo se distribuía la clase de mimo en Europa. De golpe, se me ocurrió crear una nueva sección que sería liberadora y lúdica. Me parecía que podría complementar muy bien las otras dos secciones. Durante un año en la Escuela se hizo solamente esa sección en las clases, para probar cómo funcionaría. El resultado fue muy alentador al principio, pero al final la gente se empezó a sentir extenuada por tanto desahogo, y la Escuela terminó ese año con un alumno. Entonces decidí que, a pesar del fracaso final, había una parte que era fundamental para la tarea actoral: el poder liberarse y jugar. Fue bajo ese concepto que se encaró el trabajo de *Los diariosss*, donde cada ensayo era la sección “Liberación y juego” y que comenzaba casi siempre a partir del trabajo lúdico con periódicos, ya que mi intención era limitarme a trabajar sobre un objeto, pero de manera enriquecedora.

Una vez que, a partir de esta forma de trabajo, pude concebir la obra en mi cabeza, comencé a planificar tanto la parte técnica como la vivencial de los actores, y también el recorrido temático.

Una de las escenas se llamaba “La redacción” y nunca pude encontrarle la vuelta, era bastante aburrida y yo quería que fuera así en función del espectáculo, pero de todas maneras no pude encontrarle el punto justo de aburrimiento. Esto me gusta señalarlo para que los lectores sepan que uno no siempre está conforme con lo que hace, y que muchas veces uno no logra encontrar lo que busca, quizás porque en ocasiones tampoco se sabe exactamente qué es lo que se busca.

A pesar de eso, *Los diariosss* fue mi primer éxito en Argentina.

²⁵ N. del Ed.: *Los diariosss* (1976) se estrenó en el Teatro Planeta. Posteriormente se realizaron funciones en los teatros Margarita Xirgu, Teatro IFT, Teatro Father's Moustache (Villa Gesell), y Teatro Estrellas.

Dirección: Ángel Elizondo, con la colaboración de Georgina Martignoni, Willy Manghi, Rodolfo Quiros y el resto de la Compañía. Autoría colectiva: Compañía Ángel Elizondo (Patricia Baños, Silvio Gane, Horacio Marassi, Georgina Martignoni, Diana Mijal, Juan Carlos Occhi, Elda Pugliese, Rodolfo Quiros y Omar Viola). Música y elementos sonoros: Roque de Pedro. Coreografía Folk: Carlos Alberto Díaz. Ambientación y vestuario: Carlos Daniel Espiro. Asistencia de Dirección y Sonido: Norma Berrade.

KA...KUY

La obra se empezó a ensayar después de *Los diariosss* con el objetivo de estrenarla en el Teatro Margarita Xirgu, pero finalmente se hizo en el Estrellas.²⁶ Durante un mes llenamos la sala más importante de ese teatro, hasta que las autoridades del lugar decidieron bajarla de cartel por temor a que se repitiera el principio de incendio que se había registrado en ese complejo teatral, y que al parecer no había sido un accidente, sino una especie de “aviso” amenazante de lo que podría ocurrir.

En principio, se trataba del aspecto bueno y malo de dos hermanos que habían quedado solos en la selva, y que era parte de la leyenda que explicaba el origen del kakuy, ave autóctona (a pesar de haber oído el grito del kakuy muchas veces, nunca lo pude ver, porque el kakuy se mimetiza muy bien con las ramas de los árboles).

Esta leyenda de origen indígena hablaba solamente sobre el bien y el mal. Yo me pregunté por qué ella era “mala” y él era “bueno”, según la creencia popular (atravesada por el catolicismo), y la respuesta a la que llegué –gracias a leer a un antropólogo muy conocido, Claude Lévi-Strauss– fue que todo giraba en relación con el tabú del incesto, y que el problema era la cuestión sexual: ella era “mala” con él para evitar el contacto y el posible embarazo de su hermano.²⁷

²⁶ N. del Ed.: *Ka...kuy* (1978) se estrenó en el Teatro Estrellas (Riobamba 280). La obra estaba basada en la leyenda del Kakuy.

Dirección y puesta en escena: Ángel Elizondo con Horacio Marassi y resto de la Compañía. Asistencia de dirección: Gabriel Chamé y M. Julia Harriet. Ayudante: J. Luis Martínez. Música: Roque de Pedro con la colaboración sonora del Grupo Raíces Incas (Carlos Cancelo, Luis Apolonio, Ramón Navarro y Jorge L. Rodríguez). Cine y diapositivas: Norberto Donati, Alejandro Fernández y Ana Clarke. Escenografía: Adriana Kaufmann. Sonidista: Norma Berrade. Realización escenográfica: Patricia Bruno, Luis Castillo, Raúl Domínguez y Beatriz López (alumnos de INTEART). Compañía de Mimo de Ángel Elizondo: Patricia Baños, Carlos A. Díaz, Claudia Domínguez, Mónica Gallardo, Silvio Gane, Sandra Maladesky, Horacio Marassi, Georgina Martignoni, Eva Massey, Daniel Nanni, Juan Carlos Occhi, Rodolfo Quirós, Oscar Tissier y Omar Viola.

²⁷ N. del Ed.: Ángel Elizondo encontró recientemente un dato que le llamó la atención porque estaría vinculado –posiblemente– a un antepasado suyo de la época de la colonia y que le interesaba comentar aquí, ya que lo vinculó directamente con *Ka...kuy* y el tema del incesto: el caso de nulidad de matrimonio iniciado por doña María Vélez de Alcocer contra su marido don Bernardino de Elizondo (nacido c. 1660/1670, natural y vecino de Salta) por motivos de “parentesco no declarado” (nietos de dos primas hermanas). Véase: Jorge F. Lima González Bonorino, *Salta: la primitiva sociedad colonial en la provincia de Salta* (Buenos Aires, Sociedad de Estudios Históricos-Sociales, 1998), 243.

Empezamos estudiando mucho el problema teóricamente, después hubo un trabajo importante sobre liberación y juego, liberando distintos aspectos que podían llevar a la formación de la acción. Luego se trabajó con el Otro, que era un recurso que encontré para realizar una conexión con el inconsciente, permitiendo visualizar elementos de situaciones muy primarias y poner en acción pulsiones primitivas.

En *Los diariosss* había utilizado el desnudo solamente en una pequeña escena que correspondía al lugar de la foto en un diario, y que la reemplazábamos por la supuesta acción real de la foto: dos personas besándose realmente y con contacto de los cuerpos. En *Ka...kuy* fue la primera vez que utilicé el desnudo durante casi todo el espectáculo y de manera colectiva.

Esto trajo sus inconvenientes a la hora de los ensayos y las funciones, porque combinar el trabajo con el inconsciente con cuerpos jóvenes, bellos y desnudos... ¡imáginate las consecuencias que podíamos tener! De todas maneras, se fue trabajando de tal forma para lograr un producto que fuera profundamente artístico y serio. Para mí fue un espectáculo experimental, pero en el cual tanto la Compañía como yo habíamos alcanzado la profesionalización de nuestro oficio, que incluía el cuerpo humano como factor importante en el desarrollo del arte.

PERIBERTA

La idea general era tratar de visibilizar, comunicar, expresar, aquellas cosas que generalmente no se mostraban en una casa.²⁸ El espectáculo se realizó en el

²⁸ N. del Ed.: *Periberta* se realizó entre 1979 y 1980. Ya en el programa de *Los Diariosss* y de *Ka...kuy* en el Teatro Margarita Xirgu se anunciable el próximo espectáculo como *Experiüber (experiencias en libertad)*. Se estrenó el 2 de septiembre de 1979 en la calle Paso nº 156, y tenía una duración aproximada de dos horas y los horarios variaban, generalmente entre las 20:00 hs. y las 22:30 hs. Hay registro, al menos, de las siguientes fechas de presentación: 9/9/1979 (domingo), 16/9/1979 (domingo), 22/9/1979 (sábado), 30/9/1979 (domingo), 7/10/1979 (domingo), 13/10/1979 (sábado), 20/10/1979 (sábado), 27/10/1979 (sábado), 3/11/1979 (no es claro si hubo o no función), 9/12/1979 (domingo), 16/12/1979 (domingo), 23/12/1979 (domingo), 29/12/1979 (sábado), 5/1/1980 (sábado), 12/1/1980 (sábado), 19/1/1980 (sábado), 26/1/1980 (sábado, última función de la temporada), 11/5/1980 (domingo), 8/6/1980 (domingo, no es claro si hubo o no función), 13/7/1980 (no es claro si hubo o no función), 3/8/1980 (domingo), 24/8/1980: *Periberta "toma vacaciones"* por los ensayos de *Apocalipsis*.

Dirección: Ángel Elizondo, con la Compañía Argentina de Mimo. Como la obra se realizaba en forma clandestina no se entregaban programas de mano. La obra estaba compuesta por diversos trabajos. En la carpeta de producción del espectáculo se encuentran mencionados los siguientes: "Muertos de placer", "El hachero", "El prisionero", "Velorio", "El gallo", "OCCHI el otro y el perro", "Bisonte echado", "La cadena", "Dilemática", "La concha

edificio donde teníamos la sede de la Escuela y empezaba a una hora determinada y con un público específico convocado previamente. Teníamos que seleccionar como máximo a veinte personas por función, puesto que la acción se desarrollaba en distintos ambientes de la casa y algunos eran espacios muy reducidos.

El espectáculo comenzaba en la calle, donde dos actores que representaban a los obreros que habían construido el edificio invitaban a los espectadores a seguirlos y los guiaban encabezando un recorrido por los distintos espacios de la “casa del pasado”.

Cuando llegábamos a lo más alto, a la terraza, preparábamos un fuego, comíamos y tomábamos algo con los espectadores. A la hora de hacer el trayecto de vuelta y bajar los tres o cuatro pisos, los espectadores recorrían los mismos espacios, pero ahora se habían modificado completamente. La idea era que habían pasado diez años, aproximadamente, entre el recorrido de subida y el de bajada.

Fue el espectáculo menos “mostrable” que realicé, ya que había escenas muy fuertes. Desarrollaré más esta obra en el testimonio dedicado a ella.

APOCALIPSIS SEGÚN OTROS

Fue, tal vez, la obra más importante que hice. Empezamos leyendo el *Apocalipsis* de San Juan. El problema se planteó después, cuando había que averiguar cuál sería la forma que tomaría dicho Apocalipsis en el contexto que estábamos viviendo en ese momento.²⁹

La conclusión fue que la representación del Apocalipsis sería la representación del conflicto más importante, terrible, que haya experimentado cada uno de los integrantes de la Compañía. Esa idea prendió mucho en todos y se hicieron aproximadamente más de cien trabajos, de los cuales se

sobre la colcha”, “La bandera”, “El rebenque”, “Los fanáticos del tablón”, “El parto”. También se mencionan los trabajos “Psss” y “Porno-Borges”.

²⁹ N. del Ed.: *Apocalipsis según otros* (1980) se estrenó en el Teatro del Picadero. La obra constaba de un solo acto, aunque en términos de su lógica interna tenía tres partes: “Oscuridad”, “Crisis” y “Revelación”.

Dirección: Ángel Elizondo. Asistencia de dirección: Georgina Martignoni y Gabriel Chamé Buendía. Música: Roque de Pedro. Escenografía y vestuario: Guillermo de la Torre. Realización escenográfica: Julio Lavallén. Operador de luces: Luis Collado y Hugo Ferrari. Sonido: José Luis Díaz. Compañía Argentina de Mimo: Patricia Baños, Norma Berrade, Eduardo Bertoglio, Susana Cabeza, Gabriel Chamé Buendía, Claudio Edelberg, Horacio Gabin, Mónica Gallardo, Silvio Gane, Verónica Llinás, Horacio Marassi, José Luis Martínez, Daniel Nanni, Juan Carlos Occhipinti, Rubén Pannunzio, Viviana Pérez, Rosalba Ponce de León, Rodolfo Quirós, Patricia Rodríguez, Daniela Troianovski, Jorge Urruchúa, Omar Viola.

seleccionó uno de cada integrante. Por supuesto, los que quedaron sufrieron modificaciones. Cada conflicto se trató en una o varias escenas con aquél o aquella que lo había propuesto, pero también con la ayuda de otros miembros de la Compañía. Esta fue una de las obras en que más trabajé con este sistema que llamo el Otro (o “el botón”).

La obra comenzaba con Juan Carlos Occhipinti que ingresaba a escena bajando una escalera, en estado de trance, tocando el acordeón e improvisando sonidos. Él era el personaje ambulatorio (un San Juan contemporáneo) que iba narrando, recorriendo, las distintas escenas, conectando cada uno de los conflictos. Creo que la primera de ellas era la de una pareja que se peleaba exacerbando la violencia física. En otras escenas generábamos imágenes muy fuertes, utilizando el fuego, una boa viva (que era “parida” por una mujer), el desnudo, gritos, etc. El Teatro del Picadero era muy especial porque tenía dos plateas enfrentadas: en una de ellas se ubicaban los espectadores y en la otra pusimos muñecos de tamaño real expresando distintos personajes y emociones, de manera que funcionaba como un espejo de la otra platea. Se desarrollaban en ocasiones varias escenas a la vez, ya que el espacio estaba concebido para una escena central, dos pequeños espacios laterales en un nivel más alto, y dos en el nivel superior (a la izquierda y a la derecha) que se conectaban con la escena central.

La obra finalizaba con la entrada, desde abajo, de todos los personajes, desnudos, embarrados, que se peleaban entre sí y trepaban a la platea de los muñecos donde arrojaban toda su violencia.

PI= 3,14

En la Escuela periódicamente se hacían, durante el año, muestras de trabajos de los alumnos, sin conducción de los profesores. O sea, de producciones que, en completa libertad, ellos querían mostrar. No se trataba de ejercicios o trabajos realizados durante las clases, sino de creaciones personales y originales; incluso no era necesario que fueran de mimo. A fin de año se mostraban los trabajos, pero esta vez con el asesoramiento de profesores y del director de la Escuela. En la muestra de 1980 hubo una representación que me pareció excepcional y que casi no tuve que corregir. Se trataba de una pareja que vivía en un armario, él vivía en la parte de arriba y ella en la de abajo, y esa era toda su morada. Era un armario que se había guardado en un depósito que teníamos en la Escuela. A mí me pareció que ese trabajo merecía un espectáculo, y comencé a ofrecerlo a varios teatros, pero me decían que debíamos ampliarlo, ya que

duraba solamente diez minutos. Eso me ocurrió varias veces, frente a distintos productores teatrales. Decidí entonces narrar el por qué esa pareja vivía en un armario, e inventé casi todo el resto: desde Adán y Eva hasta nuestros días.³⁰ En este espectáculo fue donde me plantee con mayor énfasis la cuestión del humor. Creo que siempre me interesó el humor, como mimo que soy, pero en ninguno de mis espectáculos hasta ese momento me lo había planteado como un objetivo.

En uno de los cuadros, “El aprendizaje de él”, Gabriel Chamé jugaba a que estaba en una trinchera peleando en un campo de batalla, y era un cuadro muy cómico y con mucha creatividad. En otro, que se llamaba “El aprendizaje de ella”, Verónica Llinás cantaba “Yo soy la gatita Carlotta”, hablaba en alemán y hacía un uso de la palabra muy interesante.

El espectáculo terminó su temporada llenando la sala en el Teatro Payró, a mitad de diciembre del año 1981. No recuerdo por qué razón colectivamente se decidió cambiar de sala, ya que nos iba muy bien, pero la siguiente temporada fuimos a la nueva Sala SEC, donde fue más difícil la convocatoria. Seguramente tuvo razón Jaime Kogan cuando nos dijo que era la primera vez que un espectáculo que llenaba la sala decidía cambiar de teatro, sin tener mayores motivos. Quizás éramos un poco caprichosos, no recuerdo.

BOXXX

Hasta el momento, la buena convocatoria de público que tuvieron algunos espectáculos se había debido al ingenio, a la testarudez y al trabajo intensivo de difusión que habíamos realizado como Compañía. En *Boxxx* mi preocupación fue hacer *realmente* un *espectáculo*, por sobre todos los otros conceptos.³¹ Esto es:

³⁰ N. del Ed.: *Pi= 3,14* (1981) se estrenó en el Teatro Payró. Posteriormente (1983) se realizaron funciones en la nueva Sala SEC (Bartolomé Mitre 970). Tenía como subtítulo “Historia y antecedentes de una pareja. Tragicomedia ecológica en 10 cuadros”, que eran los siguientes: “Adán y Eva”, “Lo que siguió”, “El aprendizaje de ella”, “El aprendizaje de él”, “La educación en general”, “Sigue el aprendizaje de ella”, “Lo que pasa en el afuera”, “El matrimonio (monos incluidos)”, “Cupido desocupado”, “El armario”.

Dirección: Ángel Elizondo, con la colaboración de Juan Carlos Occhipinti. Autoría: Compañía Argentina de Mimo. Elenco: Patricia Baños, Eduardo Bertoglio, Pablo Bontá, Gabriel Chamé, Horacio Gabin, Verónica Llinás, Horacio Marassi, Rubén Pannunzio, Viviana Pérez y Armando Rodríguez. Asistente de dirección: Viviana Pérez. Música: Roque de Pedro. Escenografía y vestuario: Roberto Almada. Producción: Cía. Argentina de Mimo.

³¹ N. del Ed.: *Boxxx* (1982) se estrenó en Los Teatros de San Telmo (Cochabamba 360). Dirección: Ángel Elizondo. Autoría: Compañía Argentina de Mimo. Elenco: Patricia Baños, Norma Berrade, Eduardo Bertoglio, Jorge Burdman, Gabriel Chamé, Horacio Gabin, Silvio

que impactara en el espectador de tal modo que casi no fuera necesaria ninguna promoción. Un espectáculo debía ser espectacular. Por eso elegí el tema del boxeo, ya que en él se daban todos los condimentos para un verdadero *show*: la competencia, la violencia, la pasión, y creo que reflejaba (y aun hoy refleja) bastante bien la vida de esta sociedad. Todos estamos boxeando continuamente.

Empezamos a tomar clases y a entrenar boxeo (tanto los hombres como las mujeres de la Compañía). Seguimos el entrenamiento estricto de un boxeador³² (incluso nos levantábamos a las 5 am), estudiamos las reglas del deporte, fuimos a ver peleas, entre otras cosas. Despúes del planteo general sobre el tema, se empezaron a presentar trabajos que iban más allá del *ring*. Por ejemplo, el box en la casa, en la pareja, entre mujeres, etc.

Boxxx se estrenó en la sala más importante del complejo que estaba dirigido por Osvaldo Giesso. Funcionó muy bien, y posiblemente haya sido la obra más “comercial” que realicé.

EL INTRANAUTA

El intranauta fue uno de los pocos espectáculos que no estaba en mi deseo y programación personal.³³ La idea me la propuso Omar Viola y consistía en narrar simbólicamente su vida, del mismo modo que se había contado a través del inconsciente, en otra obra, el *Apocalipsis*. Casi todos los trabajos estaban ejecutados y dirigidos por él, mientras que yo hacía una especie de supervisión. Luego, ya me ocupé directamente de dirigir la obra.

El nombre había sido tomado de un libro de Leopoldo Marechal, *Cuaderno de Navegación* y hacía referencia a un navegar hacia sí mismo, hasta lo más profundo. Del mismo modo que en *Apocalipsis según otros*, en esta obra también se utilizó el Otro como sistema de creación y representación actoral.

En la obra se empleaba tanto fuego que era como si todo el teatro ardiera. A tal punto era así que en cada función estábamos todos preparados por si el fuego

Gane, Yolanda López, Verónica Llinás, Horacio Marassi, Juan Carlos Occhipinti, Rubén Pannunzio, Viviana Pérez, Daniela Troianovski y Omar Viola. Asistencia de dirección: Sonia Bruno y Norma Berrade. Música: Roque de Pedro. Escenografía: Gerardo Pietraperlosa. Vestuario: Beatriz Di Benedetto. Iluminación: Carlos López.

³² N. del Ed.: La Compañía tomó clases con el boxeador, medallista olímpico y campeón argentino, Abel Ricardo Laudonio.

³³ N. del Ed.: *El intranauta* (1983) se estrenó en el Teatro Contemporáneo. Posteriormente se realizaron funciones en Los Teatros de San Telmo.

Dirección: Ángel Elizondo. Autoría: Omar Viola y Ángel Elizondo. Elenco: Compañía Argentina de Mimo.

se descontrolaba, además de contar con la presencia de bomberos (como en los antiguos teatros cuando estaban iluminados con velas). Todo era muy fuerte.

Recuerdo que la obra comenzaba con Omar Viola, tocando el violín, en el hall del teatro, donde deambulaba entre el público antes de que los espectadores ingresaran a la sala. Pero el sonido que salía del violín no era el de una partitura musical, sino que Omar –en estado de trance– tocaba lo que le dictaba su inconsciente.

El final era muy impactante porque en el corredor que se formaba entre la platea y el escenario que eran circulares, entraba un motociclista y comenzaba a dar vueltas en la moto –con el ruido que conllevaba ese vehículo–. A partir de esa acción muchos actores asumían un rol más violento y Omar se trepaba en una silla y se tapaba todo el cuerpo con la bandera anarquista. Es muy difícil contar exactamente lo que pasaba al final, ya que todo era muy complejo, rápido, y caótico, como si se tratara de una escena vista a través del inconsciente.

ARGENTINOS Y ALEMANES, REVELACIONES SIN PALABRAS

Este fue un trabajo por encargo solicitado por el área cultural de la Embajada de Alemania, para la inauguración de su nuevo edificio en Buenos Aires.³⁴

Como menciona el título, la obra consistió en la relación entre argentinos y alemanes, es decir, trató sobre la comunicación e incomunicación, de las diferencias y similitudes entre estos dos pueblos.

La obra gustó mucho y nos pagaron muy bien por el trabajo realizado. Recuerdo que utilizábamos la deformación de los idiomas para generar humor con las palabras, a pesar del título que le habíamos puesto (“revelaciones sin palabras”). También se realizaron funciones en la Feria del Libro.

HAMBRRRE

Fue la obra posiblemente con más contenido político-social (explícito) que hice.³⁵ Al mismo tiempo, fue inspirada –pero no directamente– por el Premio Nobel de Literatura Knut Hamsun, quien fue uno de los primeros que trató el problema del hambre en el norte de Europa. Étienne Decroux, que era

³⁴ N. del Ed.: *Argentinos y alemanes, revelaciones sin palabras* (c1984). No contamos con mayor información.

³⁵ N. del Ed.: *Hambrre* (1985) se estrenó en el Teatro Catalinas (ex Instituto Di Tella) con el Grupo Mimo 21.

Dirección: Ángel Elizondo. Asistencia: Ricardo Pedreira, Fernando Cavarozzi, Pablo Bontá. Elenco: Grupo Mimo 21. Música: Roque de Pedro. Vestuario: Pena y Toschi.

socialista, lo citaba bastante y Jean-Louis Barrault también. Era para mí un trabajo pendiente tratar este tema. Pero necesitaba agregar muchas personas nuevas a la Compañía, pues la idea era trabajar con multitud de actores. Siempre metiéndome en líos, propuse esto al grupo estable y me contestaron que no era conveniente, ni posible, hacer una producción con gente que tal vez no tendría experiencia o que aún no estaba lista para trabajar en el escenario. Como era para mí muy importante, y consideraba imprescindible la cantidad de personas para realizarlo, decidí hacerlo con toda gente nueva. Flor de problema.

En ese momento ocurrió que el lugar donde había estado el Instituto Di Tella se había alquilado a un empresario teatral. Me gustó la idea de volver a ese espacio que continuaba casi igual, que ya conocía. La obra finalmente se hizo allí, y por eso entré en una etapa de conflicto con la mayoría de los integrantes de la vieja Compañía. A pesar de que perdía el apoyo de muchas personas muy valiosas para mí, la cuestión ideológica y mi necesidad de cumplir ese proyecto primaron sobre la opinión general del grupo.

En alguna medida, ese fue el final de la Compañía Argentina de Mimo “histórica”.

La obra anduvo bien, aunque era bastante fuerte –especialmente por el tema que se trataba– y más de un espectador se fue a mitad de la función, seguramente en contra del tema planteado. No así Juan Carlos Carta (sanjuanino), para quien esta obra significó, según me dijo, que él decidiera dedicarse al teatro.

No fue la mejor obra que hice, pero sí estoy orgulloso de haberme atrevido a encarar ese tema.

ARGENTINA PARA ARMAR

Todo era muy fugaz, se trataba de escenas que pasaban rápidamente.³⁶ Recuerdo que la primera escena consistía en un cartonero que recogía cosas de la calle a toda velocidad, y con lo que juntaba iba armando distintas

³⁶ N. del Ed.: *Argentina para armar* (1986) se estrenó en el Teatro Olimpia (Sarmiento 777), el 18 de noviembre, y se había realizado un ensayo con público previamente. Dirección y puesta en escena: Ángel Elizondo. Autoría: Horacio Marassi y Ángel Elizondo. Intérpretes: Horacio Marassi, Alberto Bardato y Quique Lozano. Asistente de dirección: Carla Giudice. Música y efectos sonoros: Roque de Pedro. Asesoramiento de Teatro Negro: Alonso Barraza. Coreografía Tap: Liber Scal. Iluminación: Alonso Barraza. Realización utilería: Osvaldo Viñas, Jorge E. Gómez. Realización vestuario: Lita Fuentes. Producción publicitaria: Irene Tihany. Prensa: María Laura Singer.

estructuras. La idea había surgido con Horacio Marassi, y era muy simple: la Argentina como un rompecabezas. Despues, pensamos en otros juegos para armar, pero a pesar de que intentamos otras ideas, seguimos apegados a la primera, al del clásico rompecabezas con las fichas de cartón. A los materiales los fuimos creando y luego los organizábamos y desorganizábamos como si fuera un rompecabezas abandonado por un niño. Quizás ese niño (como escribí en el programa de mano en el “acercamiento a la obra”) éramos nosotros, los argentinos, que habíamos dejado abandonado a nuestro país, como el niño que deja en su habitación un rompecabezas sin terminar.

No recuerdo mucho más del espectáculo.

SEÑORE PASAJEROS

Esta obra era como empezar de nuevo. La mayor parte de la gente era también nueva. Decidí, por lo tanto, buscar renovarme y encarar algo distinto a lo que había hecho. Empecé por buscar el tema: no recurrió a ninguno que había usado. Un día que subí al colectivo, un chico que pedía limosna me entregó un papelito cuyo encabezado era: “Señore pasajeros”. Cuando llegué al estudio les dije a la Compañía que había encontrado el título y tema para el nuevo espectáculo. Se trataría de la vida de un chico de la calle.³⁷

Empezamos a hacer improvisaciones: la vida en la calle, la relación con la familia, con las drogas, etc. Al chico lo dividí en tres personajes que representaban tres momentos diferentes de su vida: el personaje 1 llegaba al lugar mismo del teatro y ofrecía el papelito de “Señore pasajeros...” pidiendo una ayuda económica a los espectadores, el personaje 2 era una versión mayor (cinco años más grande), y el personaje 3 tenía cinco años más. De acuerdo con eso, se representaban distintas situaciones: el personaje 1 era un nene que leía historietas, jugaba al fútbol, tenía sueños, etc.; el personaje 2 era un adolescente que le gustaba el deporte, comenzaba a tomar drogas y tenía relaciones sexuales con mujeres, y el personaje 3 era un joven que tenía problemas de pareja, problemas con la policía, quienes lo mataban. En la escena final, el espacio –que ya se había transformado varias veces– estaba distribuido en cuatro secciones

³⁷ N. del Ed.: *Señore pasajeros* (1989) se estrenó en el Espacio EAM (Escuela Argentina de Mimo).

Dirección: Ángel Elizondo. Elenco: Javier Menilli, Gustavo Mirkim, Gabriel Quintero, Horacio Marassi, Nadina Batllosera, y otros. Elementos escenográficos, vestuario y maquillaje: Adriana Maestri. Objetos y máscaras: Gabriel Quintero. Música y efectos sonoros: Roque de Pedro.

que formaban cuatro escaleras de madera recostadas en el suelo formando una equis. En el centro, estaba la pareja que había pasado un momento muy violento y ahora se reconciliaba con mucha ternura. En ese instante ingresaba la policía y las escaleras comenzaban a levantarse hasta quedar en posición vertical, aprisionando a la pareja, que se desesperaba, pero ya no podía hacer nada. Los policías les disparaban, matándolos.

Luego se sucedía una serie de imágenes, como si fuera una rápida retrospectiva de toda la vida del personaje, y volvían a aparecer los otros personajes con los que se había cruzado. Tomamos esta idea de la creencia popular de que antes de morir uno vuelve a recorrer los espacios donde vivió.

DE PALOS A MONOS

Possiblemente, como me interesó mucho la forma en que había encontrado el tema de *Señore Pasajeros*, quise ver si encontraba algo también novedoso para el nuevo espectáculo.³⁸ Entonces nos pusimos a buscar otro tema, siguiendo la

³⁸ N. del Ed.: *De palos a monos* (1992) se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes. Posteriormente se realizaron funciones en el Espacio EAM (1993) y algunas en otros teatros como en el Teatro Municipal Roma de Avellaneda. Según el programa, el espectáculo se describe de la siguiente manera: una alumna da clase de historia. La niña comienza a inventar la suya propia. Llega Colón y se presenta. Monumento y tumba. Alguien roba la tumba. Llegan la reina, el militar y el cura a celebrar los 500 años y como no encuentran a Colón llenan su traje de diarios y se hacen fotos para la prensa. Colón judío se convierte al catolicismo. Breve retroceso hasta Cristo. Anacaona ve imagen del Dios que un día llegará de Occidente. Los monos, los habitantes de estas tierras, según los españoles, viven, se pelean, son justos, injustos, pacíficos, sanguinarios, etc. Colón busca apoyo para su proyecto. Una parte de él, la judía, con su astucia, la encuentra. Unión de dos partes. Despedida en Palos. Y bailarina oriental que cuenta. Colón va hacia la India. Carabelas en alta mar. Efebos. Seres de oro que Colón piensa encontrar. Imaginación de Cristóbal Colón. Sigue la travesía. En la sala. También hoy está entre nosotros. Motín. Sueño de Colón después del motín. Colón encuentra el rumbo "debajo" de la ropa de una sirena. Sigue la travesía, otra vez entre nosotros. Colón sueña una "aventura" con la reina en su propio barco. Fin de la travesía. Monstruos de mar. Tempestad. Llegada. Aparecen los indígenas-monos que ofrecen sus frutos y reciben regalos. Los dos Colones (o 2 partes) toman posesión de las tierras. Pero aparece un tercer Colón, el científico, que permitió lograrlo. Reconocimiento de las partes. Bailan mambo del huevo. Colón "Quijote del océano". Donde hay un huevo ahí está él. Encuentra y persigue al huevo de oro. Carabelas hinchadas de oro salen para Europa. Colón imagina a la reina en su tocador que se acuerda de él. Se le cruza en la visión la imagen de Anacaona presa. Anacaona se escapa. Los lebreles la persiguen. Los "caballeros" la apresan. La luna llora sangre. Tres Colones (sus partes) van a una boite a bailar. Aparece la última parte, el Colón niño. Bailan dos y dos. Pero dos partes se pelean. Empieza la disociación hasta la muerte. Se echan la culpa. Anacaona arrastra a su amante custodio que ella mató y al que quiere. Larvas de la

misma forma de trabajo con las improvisaciones. Ocurrió que con mi mujer decidimos pasar el año en Francia, puesto que me habían ofrecido dar un curso en París. Volver a París como profesor, para mí, era muy gratificante. Viajamos a Francia con nuestra hija y dejé todo organizado en la Escuela y en la Compañía para realizar el nuevo espectáculo. Llegamos a París y me asombraba bastante la importancia que se le daba –en Europa mucho más que en la Argentina– al llamado “Descubrimiento” de América, con motivo de los 500 años (era el año 1992). Desde hacía mucho tiempo que había tenido ganas de montar un espectáculo sobre Colón y la Conquista de América, por lo tanto, pensé que si no lo hacía en ese momento, no tendría sentido hacerlo después. Esa fue la razón por la cual se me ocurrió proponerle a la Compañía que trabajáramos sobre este tema.

Otra de las razones fue ver hasta dónde con el lenguaje del mimo, un lenguaje “pobre”, podríamos medirnos con otros artistas que abordarían el tema, y hasta dónde podríamos aportar algo original. Por lo tanto, el espectáculo fue el resultado de las necesidades de ese momento.

También fue muy importante esta obra porque me permitió descubrir una forma distinta de comunicación: el fax. Empecé a dirigir por fax. Mandaba consignas, dibujos, relatos que me parecían importantes para que la Compañía comenzara a ensayar según sus propios criterios para luego, a mi regreso, trabajar sobre esos materiales. A la distancia temporal de 500 años se le agregaba la distancia espacial de 11.000 km que me separaban de Buenos Aires.

sangre y al medio el conquistador. Aguirre? Cumpleaños feliz. Primer final. Anacaona deja su impronta. Colón preso. Primer sueño. Delirio de Colón. Ve cuadro con rey y reina que se besan ante él, burlándose, y conciben una hija: Anacaona. El huevo de oro aparece de nuevo y juega con él. Lo lleva a Segundo sueño: Colón navega. Temporal. Rey y reina se presentan “desnudos” (es decir, igual a todos). Colón trae a Anacaona y la ofrece. Reyes se burlan nuevamente. Bufón también. Soledad. Laberinto. Delirio. Borra los pasos. Anacaona muere también. Tercer final. Y último.

Dirección: Ángel Elizondo. Autoría: Marisa Desideri, Ángel Elizondo, Gabriel Espinosa, Horacio Marassi, Carolina Pecheny, Alejandro Vizzotti y María Julia Harriet. Elenco: Marisa Desideri, Gabriel Espinosa, Horacio Marassi, Carolina Pecheny, Alejandro Vizzotti. Asistente de dirección: Silvina Calvelo y Graciela Soler. Música: Facundo Ramírez y fragmentos de Pérez Prado y Tom Waits. Escenografía: Raúl “Pájaro” Gómez. Colaboración: Mario Grillo. Iluminación: Javier Miquelez. Diseño de vestuario: Laura Kulfas. Realización de vestuario: Lita Fuentes y Taller de realización T.N.C. Pintura vestidos: Teresa Jackin. Realización utilería: Damián Suárez. Realización carabelas: Osvaldo Viña. Realización musical: Juan Trepiana. Cantante: Sara Mizdrahi. Realización escenografía: Valeria Budasof, Flavia Pandolfi, y Taller de realización T.N.C. Diseño y realización de las máscaras Monstruos de Mar: Roberto Fernández. Producción ejecutiva: Zulema Goldenberg.

La obra relataba, a nuestra manera, la “historia” de dos personajes: Cristóbal Colón y Anacaona, y por supuesto de lo que rodeó a ambos. Una gran historia y una “pequeña”. No se trataba de historias realistas ni tendían a ser fidedignas, a pesar de que nos habíamos documentado bastante. Yo tenía la impresión de que era mejor inventar las historias, teniendo en cuenta ambos personajes y sobre todo la parte subjetiva de Colón.

Una de nuestras primeras ideas había sido trabajar sobre el mundo interior de Colón: sus sueños, sus fantasías (que las debió haber tenido, y en gran medida), y que seguramente debían haber estado muy ligadas a lo que le pasaba, le pasó y a lo que perseguía.

En el programa de las obras en general ponía siempre lo que llamaba un “acercamiento”, en el que explicaba un poco algunas cosas. Esto que acaban de leer sobre *De palos a monos* es una reescritura (con algunos agregados) de lo que escribí en aquel programa. Allí no conté la razón del título, que es muy simple: del Puerto de Palos a aquél lugar donde supuestamente para los europeos vivíamos nosotros, los monos. Pero también tenía otros sentidos, que jugaba con otras interpretaciones, como el de la violencia: la de matar a palos.

LA CLASE DE CANT

Esta obra era una clase de cant...o.³⁹ Duraba una hora, como lo que dura generalmente una clase. Era lo contrario, tal vez, a *De palos a monos*: no había gran despliegue de ropa, de escenografía, ni de luces, ni de efectos especiales. No había nada, solo la actuación de los alumnos ante su profesora de canto.

El objetivo era representar exactamente esa idea, de modo bastante naturalista. Empezaba la clase, y el grupo comenzaba a vocalizar. Lo que en principio era una cuestión técnica, a medida que pasaba el tiempo iban

³⁹ N. del Ed.: *La clase de cant* (1995) se estrenó en la sala Ana Itelman (Guardia Vieja 3783). Posteriormente se realizaron funciones en el 8º Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo y en el Teatro Margarita Xirgu. El espectáculo estaba compuesto por una sola escena.

Dirección: Ángel Elizondo. Autoría: Ángel Elizondo con la colaboración de la Compañía. Elenco: Claudia Balbuena, Germán Bermant, Nora Bluro, Clara Bonino, Paola Campitelli, Marcelo Cesa, Mariano Corlatti, Emilio Firpo, Santiago Isla, Beatriz Marziali, Marina Posadas, Lorena Rotger, Pablo de la Cruz Sabor, Carlos Torre y María Laura Vezzosi. Música: Roque de Pedro. Patricia Lampropulos (violín), Jorge Fenocchio (técnica y teclados), Horacio Fleitas (percusión), Roque de Pedro (teclados y composición). Máscaras y utilería: Pablo Runa y Liliana Loizo. Vestuario: Madeleine Leroi. Iluminador y operador de luz: Gabriel Bourbon. Diseño gráfico: Felipe Augusto Ibáñez.

surgiendo distintas “realidades” interiores de cada uno de los estudiantes, y algunas entraban en conflicto con las otras, rompiendo la armonía que se intentaba lograr.

El tema surgió a partir de que una de las estudiantes de la Escuela daba clases de canto, y lo hacía muy bien. Ella fue la que interpretó a la profesora en la obra.

Había momentos de mucha comicidad, y violencia también. En todo lo que hago hay un poco de humor –sobre todo– y violencia. Lo que me interesó siempre es hacer reír y hacer pensar. Considero que el humor es fundamentalmente pensamiento, no así la comicidad. Por eso prefiero el humor. La violencia la trabajé siempre metafóricamente, evocando corporalmente, pero casi nunca realmente (excepto en alguna escena de *Boxxx*: varios recibimos un par de golpes durante los ensayos, y también en la obra, aunque la hacíamos con mucho cuidado).

En esta obra se trabajaba más bien sobre la violencia contenida que se filtraba en el canto.

Una de las últimas canciones que practicaban, era una popular canción infantil que decía:

*Arde Londres, arde Londres,
se incendia, se incendia,
bomberos, bomberos,
traed las mangueras*

La obra finalizaba como comenzó, retomando el clima y la atmósfera del inicio de la clase.

En Igma

Igma es nuestro país, Argentina. Vivir *en Igma* es parte de nuestra vida cotidiana. No sabemos para dónde va ir la cosa, hay muchos contrasentidos, muchas preguntas, muchas expectativas que no se cumplen, o se cumplen, para bien o para mal. Veo en la sociedad argentina una sociedad infantil, con todas las ventajas y las desventajas que eso pueda tener, y no entiendo lo infantil en un mal sentido (mayormente). Creo que los argentinos vivimos imaginando cosas, quizás más que en otros lugares.

Con esta obra⁴⁰ quería hablar sobre eso, y que en alguna medida fuera una continuación de un espectáculo que no se había podido hacer: *Argentina para armar*. Lo primero que hicimos fue trabajar en profundidad con la técnica del Otro, que como ya dijimos es un trabajo con el inconsciente. Por lo tanto, todos los materiales que surgieron fueron a raíz de un dictamen del inconsciente. Fue un volver a ese sistema de trabajo con mayor densidad.

Como su título indica, *En Igma* era un misterio, y para mí lo sigue siendo (especialmente porque no logro recordar nada más).

VESTIRSE-DESVERTIRSE

Tal vez la forma más redonda que encontré intuitivamente para hacer el último espectáculo⁴¹ fue lo que en alguna medida había comenzado a hacer con el primero: vestirme, desvestirme. Aquí el desnudo total fue posible, no como en el Di Tella donde Villanueva me había dicho que no era el estilo del Instituto (igualmente en *Mimo* trabajé, en “El ombú”, con el desnudo casi total). En *Vestirse-desvestirse* quería hacer una obra donde el desnudo total y el vestuario fueran los protagonistas. Por ejemplo, había escenas donde los intérpretes hacían acciones desnudos en la platea entre los espectadores. Se utilizaba el espacio de una forma muy libre. Había cinco espacios de representación en diferentes lugares de la sala, incluida la platea. Yo, en alguna medida, había contribuido al diseño de esa sala anteriormente, porque Giesso nos había

⁴⁰ N. del Ed.: *En Igma* (2001) se estrenó en el Teatro de la Casona (Corrientes 1975). Posteriormente se hicieron funciones en el Encuentro Nacional de Mimo en la localidad de Morón, Provincia de Buenos Aires. El espectáculo trataba sobre la vida de un niño que, hijo de padres víctimas fatales de la última dictadura, padece, como consecuencia de eso, la fragmentación de su personalidad. Los veinte años que pasan desde su niñez hasta la adultez, son también los últimos veinte años de la historia del país.

Dirección: Ángel Elizondo. Autoría: Marcos Cecere, Yamil Chadad, Ángel Elizondo. Elenco: Marcos Cecere, Yamil Chadad, Ricardo Gaete, Lucas Oscar Maiz. Asistentes de dirección: Mariano Corlatti, Maia Jait. Música: Roque de Pedro. Escenografía: Hernán Bermúdez, Gastón Fernández. Vestuario: Hernán Bermúdez, Gastón Fernández. Diseño de luces: Jorge González. Maquillaje: Daniel Durso. Fotografía: Gianni Mestichelli.

⁴¹ N. del Ed.: *Vestirse-desvestirse* (2008) se estrenó en el Espacio Giesso, San Telmo (Cochabamba 370). Posteriormente hicieron funciones en El Galpón de Catalinas (2009). Dirección: Ángel Elizondo. Autoría: Ángel Elizondo. Elenco: Eduardo Avendaño, Ana Carballo, Manuela de la Cruz, Julia Elizondo, Hugo Falcón, Lucas Maiz y Nuria Schneller. Asistencia de escena: Emilio Pinto y Ximena Lanosa. Asistente de dirección: Nina Piaggio. Ayudante de escena: Ximena Lanosa y Emilio Pinto. Música: Hernán Valencia. Escenografía: Luis Maresca y Manuela de la Cruz. Iluminación: Diego Fasoleti. Vestuario: Lizy Tarasewicz. Producción: Compañía Argentina de Mimo y asociados. Fotografía: Queli Berthold.

preguntado a Jaime Kogan y a mí sobre distintas opciones para hacer un espacio que brindara muchas posibilidades escénicas y entonces le sugerí algunas ideas. Por ejemplo, para mí era importante que en un teatro se pudiera ver el suelo desde la platea, lo que casi no existía en el circuito teatral en ese momento (excepto por el Teatro Nacional Cervantes, el Teatro Colón y algún otro).

En el plano del *vestirse* había una escena en la que no pasaba nada, pero estaba muy cargada de significado. Se veía entrar a la gente invitada a un casamiento y luego aparecía la novia con un vestido con una cola larguísima que no terminaba nunca, y que tenía adherido una serie de objetos que implicaban todas sus futuras tareas como “buena esposa y madre”: había una plancha, ollas, coladores, cafetera, escoba, etc. La escena consistía en una caminata por la “diagonal de la vida” pero en sentido contrario (de derecha a izquierda del espectador). La escena era muy fuerte visualmente. Incluso la cola del vestido seguía pasando por la escena durante bastante tiempo luego de que la intérprete dejara el escenario.

En el plano del *desvestirse* había una escena con grandes espejos, manipulados por los intérpretes, y que iban reflejando distintas partes del cuerpo (por suerte, no rompimos ninguno). A la vez, se escuchaba un texto de Borges (no recuerdo si lo decía un actor o si era producto de una grabación, ni tampoco el texto en sí, pero seguramente tocaría el tema de los espejos que era una constante en su producción). El espejo es el recurso que usamos todos para tener una idea de nuestros cuerpos, a la vez que esa imagen que nos devuelve es invertida: uno ve a la derecha lo que está a la izquierda, y a la izquierda lo que está a la derecha. En otras palabras, no es fidedigno. En esta escena, además, el juego de luces hacía todo más confuso.

La obra finalizaba con mucha acción, y el público comenzaba a aplaudir. Los actores que estaban en escena saludaban y empezaban a entrar los que habían quedado fuera. Todos saludábamos como si estuviera terminando el espectáculo y, de golpe, uno de nosotros salía y volvía con una silla, y se sentaba en el escenario frente al público. Luego otro, y así todos nos sentábamos y observábamos qué hacía el público, sin decir nada. Solamente esperábamos.

La gente no sabía qué hacer, si quedarse o irse. Si aplaudir o no aplaudir... o quizás si vestirse o desvestirse.

Archivo personal

ENTREVISTA DE MARÍA JULIA HARRIET A ÁNGEL ELIZONDO: OBRAS

Realizada el 2 de febrero de 2014.

MARÍA JULIA HARRIET: Fueron muchos años de labor teatral desde 1965 hasta el 2012. ¿Podrías hablar de distintas etapas, distintas temáticas, distintos intereses?

ÁNGEL ELIZONDO: Habría que diferenciar entre Compañía y Escuela. Desde el punto de vista de la Compañía hay etapas para mí claras, pero no excluyentes. Se podría decir que son: didáctica, espacial, liberativa, catártica y social.

Esto no quiere decir que la temática o el interés social (motor sobre todo de la quinta etapa) no haya estado presente en alguna medida en la primera (didáctica), pues yo siempre tuve expectativas sociales y una posición o aproximación “política” a la izquierda, sino que no era el motor más importante. Creo que en todas las etapas enumeradas estuvieron en alguna medida presentes las otras, pasadas y futuras, pues fueron parte de mi personalidad y mis proyectos. Tampoco en la quinta etapa estuvo ausente la didáctica, la catártica o la espacial; pero el acento estaba puesto en lo social.

Esto no quiere decir que fuera lineal como la estructura de un almanaque. Por otra parte, es solo una guía. En el verano a veces hay días fríos y esto no quiere decir que no sea verano.

Lo curioso es ver que a pesar de todo, la vida o el tiempo van definiendo expectativas o necesidades en forma bastante lineal. La infancia, la adolescencia, la juventud, la madurez, la vejez son etapas reconocibles en cualquier ser humano. Sin embargo, un viejo puede tener conductas infantiles en varios momentos de su vida y esto puede ser muy útil y positivo para su equilibrio. Puede no serlo también y producirse una desubicación. Tal vez es un peligro de la larga vida y de la “creatividad”. De todas maneras, se dice que el camino a la muerte está cargado de regresiones. ¿Tal vez para defendernos de la muerte?

Hay también otras expectativas que no fueron consideradas en mi análisis como etapas; por ejemplo, la estética. La estética estuvo presente en todos mis espectáculos, pero no fue (creo) nunca un motor diferenciador de un momento. Tampoco la verdad actoral, que considero muy importante en la actuación. Ambas estuvieron presentes en todas mis etapas, aunque tal vez con mayor énfasis en la liberativa y en la catártica. Por lo tanto, los espectáculos no necesariamente corresponden a un orden estricto, no es un mecanismo

de relojería. Alguna vez hice una experiencia comercial, sobre todo para demostrarme que lo podía hacer bien, pero nunca tuvo una etapa, ni siquiera una “etapita” comercial. A pesar de haber tenido ofertas y a pesar de haber necesitado comer como todo animal, me las arreglé, tuve suerte o testarudez.

Luego de mi vuelta de Europa, mi quehacer en Argentina estuvo ligado a lo que yo llamo etapa didáctica, sobre todo porque la técnica de Decroux en mimo no era conocida en nuestro país, ni en Latinoamérica. Los títulos de los primeros espectáculos no dejan lugar a dudas sobre esta posición: el primero se llamó *Mimo* (1965, 1966), el segundo *Mimo Flash* (1967, 1968), el tercero *Mime, mimo, mímese, mima* (1969); el fin de esta etapa didáctica fue una combinación entre el trabajo que yo había hecho en Francia y algunas cosas de esta primera etapa en la Argentina: el final lo marca un unipersonal mío que se llamó *La polilla en el espejo* (1973).

En la segunda etapa, la espacial, se trabajó en espacios no convencionales: *Tennis* (1970) en el Buenos Aires Lawn Tennis Club, *Audiovisual del Ministerio de Transportes* (1970) en la Sociedad Rural Argentina, en el que había actuaciones en vivo en distintos *stands* de la Exposición Panamericana de la Ingeniería y la Industria, proyecciones, música en vivo, etc. Fue una etapa de transición entre lo didáctico y lo liberativo, porque en principio lo que era importante era el mimo, mientras que ya en la etapa siguiente, con *Los diariosss*, era importante salir de la estructura didáctica impuesta por mis maestros. Esto se debió al acento que puso la Escuela en un aspecto de la enseñanza que se llamó Liberación y Juego. Como los trabajos de esta etapa de espectáculos en espacios no convencionales fueron encargos, obligadamente tuve que buscar otras formas para acordar los intereses del cliente con los míos.

La tercera podría definirse como liberativa y comienza con *Entre puchos y puchos* (1974), sigue con *Los diariosss* (1976, 1977, 1978), *La leyenda del Kakuy* (1978, 1982) y *Periberta* (1979, 1980).

La cuarta etapa la llamo catártica, porque a la estructura liberativa se le sumó una constante que llamamos de catarsis, porque era un trabajo de conexión y salida de contenidos inconscientes. Si bien estaba presente en obras previas, fue trabajada exclusivamente en obras como *Apocalipsis según otros* (1980), *Pi 3,14* (1981, 1983), *Boxxx* (1982, 1983) y *El Intranauta* (1983, 1984).

La quinta es la etapa social, y las obras que la caracterizan son: *Hambrre* (1985), donde volvió la Compañía a hacer una obra en lo que había sido el Di Tella, *Argentina para armar* (1986) que duró tres días, *Señore pasajeros* (1989, 1990) y *De palos a monos* (1992, 1993).

La sexta y última etapa es una mezcla de todas las anteriores con *La clase de cant* (1995, 1996), *En Igna* (2001, 2002) y *Vestirse-desvestirse* (2008, 2009).

MJH: ¿Podés ampliar particularmente sobre tu primer espectáculo luego de tu regreso de Francia?

AE: La primera de las obras fue *Mimo*, de la etapa didáctica, en el Instituto Di Tella. Yo venía de Europa donde había participado del Festival de la Vanguardia con la Compañía de Maximilien Decroux. Por lo tanto, era lógico que esa oferta [de trabajar en el Instituto Di Tella] que se iba a consagrar a algo diferente, me gustara. El problema fue que cuando vi el lugar era distinto a lo que yo imaginaba. El escenario era una especie de pasarela ancha, pero pasarela al fin, no un espacio definido “cuadrado” como eran los teatros en Europa. A pesar de todo, la oferta era muy tentadora porque el Instituto se ocupaba de todo, era experimental y venía teniendo mucho éxito en la parte plástica dirigida por Romero Brest.

Mis trabajos individuales en París me parecían bastante bien para el espectáculo, pero me faltaba mucho para completarlo, pues a pesar de considerarme de vanguardia pensaba que la totalidad debía durar aproximadamente dos horas. Con la colaboración de Silvia Fernández Bunge planeé “Imágenes de circo”, que era una parte en la que incorporaba recuerdos de mi infancia y también elementos del circo criollo, donde pasaba de todo y nada era ni demasiado bello ni demasiado bueno. Era un unipersonal de aproximadamente 35 minutos. Pero me faltaba algo y era lo que yo estaba intentando en la Escuela: el trabajo grupal. Y entonces se me ocurrió hacerlo con una historia donde nada ocurría, un acontecimiento casi estático contrario a la pasarela (lugar de tránsito): una historia de árboles.

Crónica de escritura

COMENTARIO A LA ENTREVISTA DE MARÍA JULIA

Me parece que (por lo menos teóricamente) están bien planteadas las etapas. La didáctica, porque aprender es lo primero que uno hace desde que nace. Luego viene la inserción del cuerpo en el espacio, sea el espacio el cuerpo de la madre, el espacio común, u otros; luego vienen las distintas posibilidades de movimiento que el chico o la chica hacen para ser distintos; después lo catártico, aquellas cosas que le son necesarias para ser él/ella mismo/a, y que por lo general

equivale a la adolescencia y a la juventud; por último, la toma de una posición social, la inserción social de la persona. Creo que, de alguna manera, lo que hice fue repetir ese proceso.

Lo común a todos mis espectáculos, de todas las etapas, es la acción como forma de comunicación. Pero me doy cuenta de una cosa, de algo que no mencioné mucho pero que para mí es muy importante: la verdad del actor. Tal vez no la nombré porque la doy por sentada, teniendo en cuenta que el cuerpo es lo más verdadero que tenemos, o tal vez lo único que tenemos.

Si en este momento tuviera que elegir solo una obra que condense el sentido de cada etapa serían:

Mimo, como ya dijimos, en la etapa didáctica. De la etapa espacial: *Tennis*. *Los diariosss* condensa la etapa liberativa, tal vez por una cuestión personal. De la catártica: *Apocalipsis según otros*, porque fue la que más mostró los conflictos del ser humano frente a un problema de la vida. Cada uno de los integrantes de la Compañía tenía que hacer varios trabajos sobre lo que consideraba el problema más importante de su existencia. *De palos a monos* es la que considero para la quinta etapa.

Marzo de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: LA CRÍTICA DE KIVE STAIFF

A pesar del respeto que me merece la persona de Kive Staiff como conocedor y especialista teatral que era, quiero recalcar que la crítica que realizó a mi primer espectáculo, *Mimo*, estaba llena de resentimiento e inexactitudes. Por ejemplo, se daba a entender que el estreno estaba bajo la dirección de Romero Brest, cosa inexacta, ya que yo ni siquiera conocía a Romero Brest (lo conocí recién quince años después). Además, quien había organizado todo había sido Silvia Fernández Bunge. Con quien yo me contactaba directamente era Roberto Villanueva, el director del Espacio de Experimentación Audiovisual.

Esta crítica derivó en que yo no me aproximara al Teatro San Martín, que él dirigía, a pesar de las invitaciones que me hizo llegar alguna vez (tal vez dueño de una mejor humanidad que la mía). Cosas del oficio.

Si bien es cierto que cuando regresé al país empecé con esta crítica muy mala, en general la prensa argentina me trató muy bien y hasta diría exageradamente bien. Incluso las notas que salieron sobre mis espectáculos prohibidos o auto-censurados también me apoyaron mucho.

18 de julio de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: EL PRIMER FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO DE ALBERTO SAVA.

Alrededor del año 1969 Alberto Sava dejó la Escuela. Creó, además, la suya propia, y el primer Festival Latinoamericano de Mimo. Alberto fue muy importante para mí, ya que no solo había sido el motor de *Mimo Flash*, sino que además hacía esto: el primer festival internacional que se hizo en la Argentina de teatro en 1973. La primera vez se realizó en la Facultad de Medicina, y allí estrené *La polilla en el espejo*. Recuerdo que Alberto me llevó a conocer a un grupo de mimos que hicieron cosas interesantes. Debe haber sido de las primeras veces (si no fue la primera) que observé el trabajo de otros mimos acá en Argentina. Entre ellos conocí a Roberto Escobar e Igón Lerchundi que habían venido, si no me equivoco, especialmente para el Festival. Durante la época anterior a mi trabajo en Buenos Aires ellos no estaban en el país.⁴²

Había un conjunto de cosas que se hicieron en estos festivales que podría relatar, pero prefiero dejarle esta responsabilidad a Alberto Sava que fue quien lo creó. Sin embargo, considero que en este libro no puede faltar una mención en homenaje a su idea, que fue por muchos años alimento de nuestro oficio.

Noviembre de 2018.

RECUERDOS COLATERALES: EL ÁRBITRO DEL MUNDIAL

Roberto Catarineu (mimo, actor, cantante, músico) fue uno de mis discípulos preferidos en cuanto a proyección de sus diferentes condiciones. Un día me propuso que le ayudara en una intervención que una persona de alta jerarquía de la Asociación de Fútbol Argentino le había propuesto para el Mundial de 1978. Se trataba de encarar el personaje-tipo de réferi que, con sus defectos y sus virtudes, hiciera reír a la gente. Si no recuerdo mal, iba a ser transmitido en un programa de televisión. Esto me recordó una experiencia que yo había tenido con un árbitro, Guillermo Nimo, quien un día en la puerta del estudio de Carlos Gandolfo (situado al lado de la AFA), me preguntó si yo le daría clases de teatro. Era un árbitro muy polémico: loco, apasionado, temperamental. En ese

⁴² N. del Ed.: Roberto Escobar (Argentina) e Igón Lerchundi (País Vasco) formaron la Compañía Argentina de Mimos en 1959 y realizaron giras por América Latina, Europa y la Argentina. En el año 1973 crean uno de los primeros teatros especializados en mimo: Mimoteatro de Buenos Aires Escobar-Lerchundi. Se los considera, junto a Ángel Elizondo en Buenos Aires y Oscar Kümmel en San Juan, como los pioneros y maestros del mimo en Argentina. Véase, por ejemplo: Víctor Hernando, "El mimo teatral", *Teatro XXI*, nº 34 (2018): 51-57. Disponible en: <http://revistascientificas.filob.uba.ar/>.

momento le contesté algo así como que no daba clases para árbitros de fútbol, pero le dije que fuera a ver a Gandolfo. Después me arrepentí: si le hubiera dado clases a Guillermo Nimo, habría contado con mucho material para hacer el trabajo con Roberto Catarineu.

Me divertí muchísimo con Roberto trabajando en ese personaje. Muchísimo. Nunca pude ver el trabajo terminado, porque solamente lo ayudaba en los ensayos, pero aún recuerdo la comicidad que despertaba la actuación de Roberto.

13 de julio de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: UN “NO” POR PRINCIPIOS

Tal vez por exceso ideológico dejé pasar una circunstancia económica muy importante con una conocidísima industria de bebidas. Resulta que un alto ejecutivo de la firma me propuso hacer un video para instruir a los viajantes de la empresa sobre el modo de encarar corporalmente la venta del producto a los comerciantes. Para mí fue un acto heroico decir que no a tan tentadora proposición, además porque el trabajo era desafiante. Me parecía terrible, por un lado, pero muy inteligente por el otro. En ese momento, sin embargo, ideológicamente no quería saber nada con esa multinacional por lo que entendía que representaba: el capitalismo imperialista.

13 de julio de 2019.

REFLEXIÓN SOBRE EL REPERTORIO

No sé cómo llegué a este tema, será porque estuve leyendo algo de teatro, donde se hablaba de la importancia de contar con un repertorio.

Nunca conté con un repertorio, o casi nunca. Salvo que la significación de repertorio pueda ser aplicada a los chistes, cuentos, historias, etc. a los cuales soy afecto. Pero en el caso de mi actividad, tener un repertorio me hubiera parecido hasta no-artístico. Porque creo que el arte debería estar siempre buscando cosas nuevas, distintas, tanto en su forma como en su fondo. Más aún en un arte como el mimo, que está en evolución y a veces en involución.

Tal vez este criterio de no contar con un repertorio corresponda a mi formación popular. “El gallo” no fue nunca repetido, el “Negro Falucho” lo fue un montón y aunque me encantaba recitarlos, nunca formaron parte de un repertorio propio.

Después, las obras que he hecho las realizaba por única vez. Me atrae la idea de que cada obra esté en cartel el mayor tiempo posible, hasta que se

“muera”. Ya en mi etapa profesional, cuando tuve que reponer *Ka...kuy* para Alemania me costó muchísimo, porque había pasado el tiempo: el tiempo de la obra y el de su público. Tampoco yo era el mismo y, como dije antes, no me interesa un tema cuando ofrece pocas posibilidades creativas. Volver a poner algo que ya fue puesto no brinda las mismas posibilidades que comenzar con un proyecto nuevo.

Abordo este tema del repertorio porque mucha gente me lo preguntó, a veces de manera reiterada, porque con frecuencia confunden pantomima y mimo. La tradición de la pantomima implica un repertorio, una codificación gestual en relación con la palabra, y por tal motivo la idea de repertorio la considero para ella más coherente, sobre todo a partir de su personaje principal y creador, que fue Pierrot (o Pedrolino en la *Commedia dell'Arte*). Incluso cuando me preguntan si tengo una rutina para una presentación de mimo (un número, por lo general muy efectivo para el público, que uno repite casi siempre), les contesto que no, ya que me parece un criterio puramente comercial.

Habría tenido un repertorio si no hubiera tenido continuamente nuevas necesidades o nuevas ideas. Esa hubiera sido la única forma. Zapatero, a sus zapatos.

De todas maneras, no me quejo de no haber tenido un repertorio... fue así.

Octubre de 2018.

REFLEXIÓN SOBRE EL ENSAYO: RÉPÉTER, O REPETIR-ENSAYAR

Decir “ensayar” o “repetir” fue uno de mis primeros problemas lingüísticos.

Ensayar.

¿Ensayar o repetir?

He aquí un problema. Creo en la repetición, por supuesto, si es necesario. En el teatro francés esta palabra es muy importante. La traducción al español sería “ensayar”.

¿Repetir es fijar? ¿Ensayar es intentar?

A mí también me interesa ensayar. ¿Cómo lo hago? ¿Fijando o probando?

Se me viene a la memoria la frase de Picasso: “Yo no busco, yo encuentro”. Yo, la mayoría de las veces, no encuentro... pero busco.

Ahora pido permiso para repetirme:

Répéter en francés significa lo mismo que en castellano: “repetir”. Pero en el teatro se utiliza con el significado de “ensayar”. Cuando los franceses dicen *répéter* no repiten solamente, y cuando los argentinos decimos “ensayar” tampoco ensayamos solamente.

Quizás toda repetición es un ensayo, pero no todo ensayo es una repetición. Creo que las palabras tienen a veces su estructura secreta y que diciendo una palabra se está aludiendo a una forma de hacer cumplir con la acción de esa palabra.

El problema con la palabra *répéter* me lleva a otra que también me produce conflicto: “rutina”. Lo rutinario me complica. No porque sea malo, sino porque generalmente el significado que le damos es peyorativo. La rutina es para muchos pensadores de las palabras, la falta de evolución profunda de algo. Pero la rutina también sirve para producir una factura mejor (no para ser la mejor, sino para que tenga un brillo mayor), lo que también es importante. Por ejemplo, cuando me vienen a pedir un trabajo que ya hice varias veces y que llaman “rutina” yo les contesto que nunca hice una. Casi todos los trabajos que hice fueron nuevos para mí (con un tema distinto, tal vez).

En el fondo yo sería, teóricamente, un anti-francés. Por supuesto, también sería un anti-argentino, porque los argentinos en muchos casos somos rutinarios: a pesar de la confluencia de distintos orígenes, nos cuesta crear cosas nuevas.

Noviembre de 2018.

REFLEXIÓN SOBRE LA MÚSICA EN EL MIMO

Es frecuente que la idea que surge frente a las primeras realizaciones de un trabajo de mimo sea la de colocar una música como punto de partida, como ambientación y como apoyo. Ello lleva a que, por lo general, la acción se transforme en alguna medida en una danza.

Danza y Mimo, al ser diferentes en cuanto a canal de comunicación (movimiento para la danza, acción para el mimo), tienen que tener lógicamente también estructuras diferentes en cuanto a ritmo. En la danza, se mantiene generalmente durante bastante tiempo, producto de la estructura musical, aun cuando no esté presente. En el mimo el ritmo cambia continuamente. Por ejemplo: una persona está escribiendo, ve una mosca, la mosca levanta vuelo, la sigue con la mirada, se le asienta en el borde de una taza de café que tiene cerca, la espanta, piensa que la tiene que sacar fuera de la habitación, va a abrir una ventana, persigue a la mosca para que salga, se tropieza, etc., etc. Si esto se realiza con un pulso uniforme es un plomo. Cada momento tiene que tener su ritmo, su velocidad, que corresponde a lo que la persona vive y a sus objetivos.

Una vez le pregunté a mi maestro Étienne Decroux, como comenté en el “Esquema de la expresión y comunicación corporal”, qué diferencia había entre danza y mimo y me dijo que la danza era como una pelota que siempre

rebotaba a la misma altura, crecía o decrecía paulatinamente, mientras que el mimo era como una pelota que siempre daba botes distintos y en distintas direcciones. Yo pensé: una pelota loca. Y esto me gustó mucho.

En casi todos mis espectáculos hubo una o varias partes con música. Ella se compone en función de la acción, apoyando el juego actoral, o danto la libertad rítmica al mimo, y se la hace después de haber logrado desarrollar la o las acciones. Por lo general, a último momento, es lo último que pienso, salvo que el mimo baile (cosa que puede ocurrir).

22 de septiembre de 2020⁴³

REFLEXIÓN SOBRE EL ESTILO Y EL TEATRO DE ACCIÓN

Las obras que realicé todo esto tiempo están encaradas desde lo que nosotros llamamos “teatro de acción” (o mimo). Este concepto lo esgrimo desde hace mucho tiempo, especialmente cada vez que alguien me pregunta por lo que hacemos. De la misma manera que se podría llamar “teatro de movimiento” a toda obra de danza estructurada teatralmente. La gente identifica al mimo con un ser solitario, con la cara pintada de blanco, evocador de objetos y desplazamientos, entre otras cosas. Como siempre me resultó difícil explicar lo que hacemos (que no tiene nada que ver con esas características) hablaba de teatro, de un “teatro de acción”. Ahí las personas entendían un poco más. Mucha gente nos decía, además, que lo que nosotros hacíamos no era mimo.

Empleaba asimismo el término “teatro al revés”.⁴⁴ Es posible, por lo tanto, que la Compañía algún día se llame COMPAÑÍA ARGENTINA DE TEATRO AL REVÉS. Este término surgió también como necesidad de una explicación: por lo general, en el teatro se toma la acción para apoyar a la palabra. En nuestro caso, la acción es el fin, y cuando ponemos palabras, que a veces son bastantes, lo hacemos para apoyar a la acción corporal.

El resto es como en el teatro: escenografía o no, maquillaje o no, máscaras o no, vestuario o no (es clásico en nuestro estilo su ausencia en muchos espectáculos, lo que nos valió algunas prohibiciones), música, palabras, sonidos, ruidos o no, objetos reales o no, objetos imaginarios o no. Obra corta o larga. Con muchos actores o con uno. El problema mayor de la acción (remarco que no hablo de gesto) es la narración y el diálogo. Sobre todo la narración larga,

⁴³ N. del Ed.: Esta reflexión es una modificación de un texto previo de Ángel Elizondo.

⁴⁴ N. del Ed.: Véase el texto “¿El mimo es un arte?”, escrito entre 1964 y 1966, incorporado en la parte VII de este libro.

que por lo general tiene conceptos y matices que no son propios de una cosa tan primitiva como lo es la acción. Por ejemplo, *Argentinos y alemanes, revelaciones sin palabras* fue una de las pocas obras en la que utilicé una cantidad importante de gestos, precisamente para señalar los conflictos entre los lenguajes. Sin embargo, más allá de que utilizo los gestos, en general mi estilo es bastante “purista”, en el sentido de que aquello predominante en mis trabajos siempre es la acción, y no los gestos o la pantomima.

30 de julio de 2019⁴⁵

Anecdotario IV

VALLADARES Y PIAZZOLLA

Hay dos experiencias que hice como mimo y/o actor cuando llegué de Francia y después del Di Tella que me interesan destacar ahora. Una era en una galería comercial con motivo de la inauguración de un banco, en la que en cada espacio ocurrían cosas distintas. Creo que no tenía título. La idea había sido de Edmund Valladares, de quien era también la puesta en escena. En un escenario central yo recité (grité, más bien) *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, que antes había presentado en el Teatro de las Naciones de París en 1961 o 1962.⁴⁶

La otra experiencia fue un espectáculo que se llamó *Tango...*

Comunicando..., lo más interesante del “Valladares teatral”. Este espectáculo con mimo, música, pintura, cine y teatro se realizaba en lugares muy amplios y, por lo general, al aire libre. En una gran pantalla se proyectaba un *film* de Valladares,⁴⁷ y después empezaba a aparecer un trazo que escribía la palabra

⁴⁵ N. del Ed.: Esta reflexión es una modificación de un texto previo de Ángel Elizondo escrito originalmente para la obra *De palos a manos* (1992).

⁴⁶ N. del Ed.: Ángel Elizondo interviene en un espectáculo sobre *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, con dirección de Sara Pardo titulado *Hommage à Federico García Lorca*. Este espectáculo se presentó el 30 de junio de 1962 y obtuvo el “Premio Fuera de Concurso, con Felicitaciones del Jurado” en la universidad del Teatro de las Naciones, París.

⁴⁷ N. del Ed.: En el programa del espectáculo se menciona la proyección del cortometraje *Homero Manzi*, realizado en 1962/3 y que obtuvo el Primer Premio Color Nacional de Cinematografía de la Argentina (s/f) y el Primer Premio en Pintura de la Muestra Internacional de Cortometraje de Bilbao (s/f). En el cortometraje las imágenes de las pinturas de Valladares se intercalan con fotografías y retratos de Manzi y del mundo del tango, y se escucha una voz over que recita versos, poemas y letras de tango. Según recordaba Ángel, el *film* era sobre Discépolo. En ese caso, posiblemente

“Almacén”. En ese momento yo entraba a escena y hacía varios personajes que representaban a distintas personas que pasaban por el almacén y los conflictos que tenían entre ellas. Mientras tanto, desde el lado de atrás de la pantalla, en vivo, y sin que se viera, Valladares iba dibujando la escena y/o los personajes que yo decidía hacer en el momento. Todo esto con acompañamiento musical en vivo de Lucio Demare, Ástor Piazzolla, Ciriaco Ortiz, etc. Es decir, en ese contexto representaba los personajes en un viejo almacén de los albores del tango, y por arte de magia iban apareciendo mis personajes en la pantalla dibujados por Valladares. En este espectáculo Valladares desplegaba todo su talento pictórico y de dibujo.

La gran experiencia para mí fue que un día se largó una tormenta terrible y todos dejaron de actuar, resguardándose en una galería cercana. Salvo Ástor Piazzolla: él seguía tocando.

El temporal aumentaba su fuerza y Ástor continuaba con el bandoneón. Entonces se acercó corriendo Valladares, para decirle que dejara de tocar, pero su respuesta fue que no podía porque estaba tocando *Adiós Nonino*.

OTRA RELACIÓN CON EL TANGO

En otra ocasión, Horacio Ferrer vino a ver *Los diariosss*, le gustó mucho y nos hicimos muy amigos. Un día lo invité a dar una conferencia en Los Teatros de San Telmo, una serie de charlas que hacía la Compañía para sacar fondos y producir obras. Él, acompañado de un pianista muy importante, hizo su trabajo brillantemente. Luego de la charla fueron varias personas a tomar un trago —yo no pude ir— y él conoció allí a su futura mujer y en su casamiento puso un mimo que los guiaba hasta la ceremonia. Era muy divertido. Después siempre tuvimos algunos proyectos, pero desgraciadamente nunca se hicieron. Él decía que gracias a los mimos había podido encontrar a su esposa. Anécdota tal vez trivial, pero que para mí resultó muy importante en mi relación humana con el tango. Horacio era un “tanguero de ley”, como decían por ahí.

podría haberse tratado del cortometraje siguiente que realizó Valladares, también de aproximadamente siete minutos: *Discepolín* (1963/1966). Este corto experimental (la mayoría de las imágenes están en soporte negativo) recibió el premio del Instituto Nacional de Cinematografía (1963), el primer Premio en el Fondo Nacional de las Artes (1964), participó en la V Bienal de París (1965) y recibió la Palma de Oro en el Festival de Cortometraje de Budapest (1965). Véase: Javier Cossalter, *El cortometraje en la Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)* [tesis de doctorado] (Buenos Aires, Repositorio Digital Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2016).

OTRA RELACIÓN MÁS CON EL TANGO

Ciriaco Ortiz, como todo el mundo del tango sabe, era un gran contador de anécdotas y era un tipo muy divertido. Cuando Valladares hizo su *Tango...* *Comunicando...* me complacía mucho oír sus anécdotas sobre esa música que él había comenzado a tocar hacía tanto tiempo, junto con Gardel y otros grandes de esa actividad. Esta relación humana me acercó bastante también al dos por cuatro, y eso que los salteños éramos muy despectivos con el tango. Este baile era frecuentado por los jóvenes de mi época solamente para conocer chicas, no contaba para nada el factor coreográfico ni de la danza en sí. Era como el bolero.

Otra persona que me acercó al mundo del tango fue Homero Espósito, a quien tenía de vecino en mi estudio de la calle Lavalle. Su personaje en la vida era, tal vez, un símbolo para mí en pleno centro de Buenos Aires, y con una cultura bastante extensa a nivel intelectual que se reflejaba y aún refleja en la música de nuestro país.

Un vacío en mí fue no haber ido a disfrutar al gordo Troilo, cosa que pensé muchas veces hacer pero nunca llevé a cabo.

Lo que más me atrajo del tango fue la pintura del arrabal. En Salta, los faroles, la soledad de las noches, la profundidad de las luces lejanas, fueron tal vez una preparación para que el tango un día me llegara y me hiciera creer que el arrabal o los aledaños de los pueblos de Salta eran también la misma cosa. Pertenecíamos al mismo país, a pesar de ser tan diferentes.

MONZÓN

Un día Carlos Monzón, campeón mundial de boxeo, estuvo en el estudio de Laudonio. Entonces aproveché la circunstancia para conocerlo y después se puso a trabajar con nosotros: le enseñó a las chicas cómo pegarle al *puching ball*. Tenía una forma de enseñar muy especial.

A mí me llamó la atención, por una parte, la atmósfera intensa que se creó rápidamente, en la que las mujeres admiraban su físico y su “química”, y por otra parte, su mezcla de ingenuidad y violencia.

VISITAS A LOS MAESTROS EN FRANCIA

Con *Ka...kuy* fuimos invitados a un festival de pantomima en Colonia, Alemania, en 1982. Luego de la gira por Alemania volvimos a París, ya que había una posibilidad de continuar las funciones en Europa en un teatro en Champs Elysées, creo que era el Théâtre Marigny. Me hubiera encantado trabajar en el mismo lugar que lo había hecho Jean-Louis Barrault. Pero resultó

que al teatro le iba muy bien con una obra que tenía en cartel y nosotros no queríamos esperar mucho tiempo para poder comenzar, porque para ir a Europa habíamos interrumpido un espectáculo en Buenos Aires que había debutado muy bien (*Boxxx*) y que, debido a nuestra ausencia, tal vez a nuestro regreso no funcionara como lo había venido haciendo. Además, una chica de la Compañía quería ir a Italia a visitar familiares y Gabriel Chamé también había decidido volver antes a la Argentina, pues extrañaba y quería estar con su novia. Todo esto influyó en la decisión colectiva de regresar.

En ese tiempo, sin obligaciones de carácter profesional por parte nuestra, y ya en París, se me ocurrió la idea de ir a ver a Étienne Decroux, para que la gente de la Compañía conociera a mi más importante maestro y al mismo tiempo darle la noticia a él de que nos iba bastante bien. Toqué el timbre de su casa y me saludó muy amablemente y, como él era un poco extraño, yo en ese momento no sabía si me había reconocido o no. Al parecer sí. Entonces le dije el motivo de mi visita: quería que se entrevistara personalmente con mis compañeros.

Vi que su cara empezaba a cambiar de color, y me preguntó: ¡¿Ud. es periodista ahora, Bolívar?! Esto me dio la pauta que me había reconocido, ya que él me llamaba así en las clases, costumbre que repetía con alumnos extranjeros, nombrándolos como el héroe máximo de su país (recuerdo que un día le dije que nuestro héroe máximo era San Martín y no Bolívar, pero él como no lo conocía a San Martín me contestó que me iba a seguir llamando así). Entonces ante ese saludo le comenté que sería un honor charlar con él, presentarle a mi Compañía, etc., etc. Pero él me respondió algo así como que no tenía tiempo para ocuparse de entrevistas, y me dijo otras cosas como, por ejemplo, que si quisiéramos trabajar con él por un cierto tiempo, no tenía problema. Yo, conociéndolo, le expliqué que lamentablemente nos teníamos que volver. Me sentí muy mal, y frustrado, con ese intento para lograr una conexión que fuera más allá de lo profesional. Esa fue la última vez que vi a mi maestro. Al regresar al hotel les comenté mi encuentro con Decroux a la Compañía, y uno de ellos me dijo que conocía a un chico que trabajaba con Jacques Lecoq, y que podía comunicarse con él. Acepté, y me sentí aliviado, pues me evitaba un posible segundo fracaso con otro maestro (había estudiado con Lecoq durante más de un año en 1963). Al otro día le contestaron que Jacques Lecoq no tenía tiempo, ya que estaba muy ocupado con la preparación de su escuela en su nuevo espacio, que era un antiguo estadio de box. Si bien me auto-felicité por evitar este segundo fracaso directamente, recapacité y decidí jugarme el todo por el todo y llamar a Lecoq por teléfono sin intermediarios.

Cuando me oyó me dijo: “¡¿Eras vos?! ¡Vení cuando quieras y traé a toda la gente que quieras que conozca!”. Nos atendió magníficamente, nos mostró el lugar, excepcional. Nos llevó a un salón muy formal y clásico al estilo francés, nos hizo firmar un libro en el que los visitantes dejaban su impresión o comentarios, y nosotros le regalamos yerba y mate, que recibió agradecido, muy contento, y mencionó que esa noche lo iba a probar.

Respiré aliviado. Por lo menos pude concretar el encuentro con uno de mis maestros y no quedar como un posible “macaneador”...

En el teatro uno debe estar dispuesto a recibir críticas positivas o negativas, a ser reconocido o no reconocido incluso en un mismo momento, tanto desde el lado de alumno como del de maestro o docente, desde lo profesional, como desde lo afectivo. Luego de este encuentro con Lecoq, para aprovechar el tiempo que teníamos en París con la Compañía, llamé a un empresario de allí para ofrecerle algunos trabajos nuestros. Este contacto me lo había pasado Alberto Sava antes de salir de Buenos Aires. Pero cuando lo llamé por teléfono, lo que este empresario me contestó –sin conocer lo que hacíamos– fue que lo que a él le interesaba de Argentina era Alberto Sava, a quien le había ofrecido una gira por Europa cuando vio un espectáculo suyo en un Festival y que Alberto había tenido que rechazar porque debía volver al país. La cuestión es que le contesté (con un poco de soberbia y orgullo a la vez) algo así como que por supuesto conocía a Alberto Sava, porque había sido alumno mío. Con esta anécdota lo que quiero contar no es tanto esa cuestión de no poder con el ego de uno mismo, que aflora en estas ocasiones, sino la disponibilidad que debemos tener en el teatro para aceptar que en circunstancias uno puede pasar a segundo plano. Pero cuando eso sucede surge ahí otro reconocimiento porque significa que, como maestros, algo habremos hecho bien.

PARTE V:
**DICTADURA Y
(AUTO) CENSURAS**

CAPÍTULO 15: UNA NOCHE DE COMIENZOS DEL AÑO 1976

Testimonio 15

En el año 1976 estaba, desde hacía un año, preparando lo que después sería *Los diariosss*.

Cuando los militares tomaron el poder tuve miedo, especialmente por mi amistad con algunos miembros del Partido Comunista, al cual adhería ideológicamente. De todas maneras, nunca estuve afiliado a ningún partido político, cosa que —en la época— vivía con mucha culpa. Si a veces daba la impresión de que yo era activista y militante comunista por mi pensamiento, dejaba que lo pensaran.

Pero ello también llevó a que, comenzada la dictadura, el miedo fuera también por mi mujer. Frecuentemente le hablaba sobre el peligro, de que nos podían hacer algo. Ella no actuaba en política y además pertenecía a una “familia bien” a nivel económico, poseían campos. Una familia que se podría llamar de la alta burguesía con ciertos toques aristocráticos.

Una noche los militares vinieron a buscarme. Mi mujer, al oír el timbre y los golpes, fue a atender. Le dijeron que si no les abría, tirarían la puerta abajo. Ella, muy astutamente, les dijo que iba a hacerlo, pero que debía vestirse antes. Por lo menos, con esa excusa, retrasaba a los militares, quienes seguramente se hicieron los “decentes”, y aguardaron.

Mi mujer apareció al lado de la cama y me dijo que me venían a buscar y que me fuera por el balcón de atrás, hacia el piso de abajo. Lo dudé, pero, confiado en mi destreza, lo hice. Mi mujer y el mimo me salvaron. A Tato Pavlovsky le pasó algo parecido.

Lo que hacía era balancearme, sosteniéndome de las rejas del balcón y, con el envión, me largaba al piso de abajo. Eso hasta llegar al balcón de una amiga de María Julia donde me escondí atrás de unas plantas, mientras veía pasar a centímetros la luz de los reflectores. Entonces pensé que mi solución sería intentar, lo más fugazmente posible, romper la puerta-balcón de nuestra amiga. En un alejamiento de las luces me abalancé hacia la puerta. La rompí y fui corriendo a buscarla a su dormitorio. Pensé que debía llegar lo más rápido posible para que no se asustara, me golpeara o matase pensando que era un ladrón.

Cuando llegó ella prendió la luz y estaba desconcertada. Yo estaba sin poder hablar ni moverme. Ella me miró de arriba abajo y entonces me di cuenta

que estaba desnudo. Le pedí un pantalón y le conté lo que pasaba. Entonces empezamos a llamar por teléfono a muchas personas. Al mismo tiempo se oía que los militares producían un ruido infernal (tirando cosas, saqueando, rompiendo, etc.). Despúes nos enteramos que ya habían pasado por el edificio a la tarde y habían preguntado si nosotros éramos gente más o menos pudiente. A la noche vinieron con camionetas y se llevaron muchas pertenencias nuestras: era lo que ellos llamaban el “botín de guerra”.

No recuerdo cuándo volví al departamento, pero sí que al entrar nuevamente fue una de las cosas más fuertes que me ocurrió. Se habían llevado a María Julia. Todo un desastre, revuelto, tirado. Todos los objetos de valor desaparecidos: joyas de Julia, fotos, guitarras, piezas artísticas valiosas, juegos de plata, etc., etc., etc. Se llevaron todas las fotografías, y las perdí para siempre. Hace un tiempo mi hijo me pidió una foto de París y le tuve que decir que no tenía ninguna, debido a este hecho. Las únicas fotos que se salvaron fueron algunas familiares y las de algunos álbumes que tenía en mi estudio.

Ahí comenzó otra vida. Ver a gente influyente, familiares, amigos, para saber algo sobre mi mujer. Dentro de esas llamadas que hicimos con esta vecina amiga, contacté a un abogado conocido que estaba muy vinculado al ambiente teatral (el Dr. Lahera). Lo primero que él hizo fue derivarme a otro abogado especialista en este tipo de casos (el Dr. Razé), aunque siempre él me siguió guiando y ayudando en muchas cosas. Por ejemplo, me consiguió un lugar para dormir en una casa de uno de sus clientes en Hurlingham. El otro abogado tenía mucha reputación y él se encargó de presentar el recurso de hábeas corpus.

La Compañía siguió creando y trabajando gracias a la fidelidad y apoyo de Georgina Martignoni y Willy Manghi, entre otros. Tanto ellos como yo sabíamos del problema de mi mujer y que seguramente estaba en algún centro clandestino de detención. Pero a ese problema se sumaba que tal vez vendrían por mí, pues era yo el objetivo de los militares.

A los días liberaron a María Julia, ya que los militares no encontraron nada o se dieron cuenta de que ella no tenía nada que ver. A pesar de eso, seguramente debido a sus búsquedas de información, le hicieron distintos tipos de tortura física y psicológica, entre ellas algunas muy humillantes.

Cuando la liberaron, en un lugar alejado, ella lo primero que hizo fue llamar a Georgina, quien le brindó toda su ayuda y la alojó generosamente en su casa, lo que en ese momento era una acción muy comprometida y arriesgada. Ni bien me llamaron, fui; y también Georgina me alojó, incluso aun cuando no se sabía si los militares seguían o no buscándome.

Después de unos días volvimos a casa, pero no recuerdo qué pasó. Seguramente estuvimos reconstruyendo todo.

Retomé mis ensayos y las clases. En cada clase o ensayo yo planeaba la forma en que me escaparía si llegaban de nuevo. Me la pasaba pensando cómo huir en el caso de que me atacaran. Modifiqué mis formas de subir o bajar de los transportes públicos, de andar en la calle, de hablar, de vestir. Nunca supe si era o no un objetivo en ese momento (me enteré unos meses después que al parecer no, o que había dejado de serlo, por medio de mis abogados). A través de un comentario que hizo un pariente (militar) sobre el motivo, al parecer era porque habíamos viajado varias veces a Europa y que eso traía sospechas. La realidad es que unos días previos a que los militares ingresaran a nuestro domicilio, un amigo de la infancia de María Julia la llamó para visitarnos después de mucho tiempo (yo no lo conocía), y se encontraron (yo no pude ir). A él lo secuestraron y nunca más supimos nada. Mucho tiempo después nos enteramos que nos habían venido a buscar porque nuestra dirección figuraba en su agenda. En esa reunión con María Julia él tenía la intención de proponernos como correo alternativo para la comunicación de la guerrilla armada (que frecuentemente usaba “civiles”).

Durante ese tiempo en la Escuela nadie se enteró de lo que estábamos pasando con María Julia, excepto algunos profesores muy cercanos a nosotros. Además, no queríamos levantar la perdiz, o ponernos y poner a los demás en peligro. Quizás si se lo mira desde el hoy puede parecer desmesurado, pero no lo era de ninguna manera, debido al clima de terror que se vivía en ese momento. A la gente de arte se la catalogaba como de izquierda, lo que en alguna medida era un poco cierto.

Después de todo lo que vivimos decidimos mudarnos de ese departamento. Un tiempo después lo vendimos y compramos otro frente a la Plaza San Martín, lo que fue un acierto.

Archivo personal

DENUNCIA

Buenos Aires, 17 de mayo de 1976.

CONTESTA VISTA.-

Señor Juez Nacional de Instrucción:

GEROGINA MARTIGONI de
ESPIRO, por su derecho, conforme al requerimiento de HABEAS
CORPUS deducido ante este, como mejor corresponda en de-
recho, expreso?

—Sí— Queanto la vista ordenada por S.S. vengo
a expresar que debe mantenerse abierto el recurso hasta su
total terminación, y en tanto en quanto su apertura constituye
ya el resguardo mínimo de seguridad jurídica para sus bene-
ficiarios.—Hasta el momento, tal cosa no ha ocurrido, y por
ello mantener el recurso es una solicitud que sin duda, será
admitida por S.S.—

—Sí— En efecto, si bien la señ. MARIA JULIA HA-
BRIET recuperó su menguada libertad, la que goza no es la
que corresponde en derecho pues pende la investigación or-
denada por S.S. en cuanto a la "forma", "tiempo" y condicio-
nes en que fue realizada, sin rechazar la idea que tanto su
detención como sus consecuencias (delitos contra la persona
y la propiedad) pueden ser objeto y móvil de delincuentes co-
munes.—

Ante la evidente conciencia de los hechos
naturia de denuncia, es que se consideró en un primer momen-
to que S.S. era competente para seguir en el curso de la
investigación la parte 37-38 C.P.C.C. sin perjuicio de que así
lo disponga la Exma. Cdmra en el momento del sorteo de causa,
pero, de todos modos es evidente que sea S.S. u otro, la
Justicia debe investigar la gravedad de los hechos así ex-

puestos.-

Por otra parte, la libertad de que goza la Sra. Harriet fué motivo de que se solicitara la CUSTODIA POLICIAL de su domicilio, que a su vez constituye un elemento de efectos resguardo, por lo que se vuelve a insistir en ello ya que "ocurrir ante quien corresponda" es precisamente efectuar el pedido ante este Tribunal.-

-3- La sra. Harriet al penetrar en su departamento pudo constatar mediante dos testigos que la acompañaron, el listado de efectos personales y dinero que se le había sustraído todo ello con el juramento del art. 229 del C.P.C.C.-

Solicito que ese listado forme parte de la denuncia inicial y se obtenga su restitución o su secuestro.-

-4- En cuanto la situación "jurídico-procesal" de don ANGEL OTELIZONDO es de difícil solución, pero sin dudo no es imposible.- Se trata de una persona que durante el estado de sitio, se solicita su amparo preventivo.-Una institución militar sin reconocer la existencia de captura o mero interés contesta al Tribunal que evacuar la consulta sobre su situación revista el carácter de "segundo-militar".-Esta situación debe de algún modo ser resuelta porque no es posible que un ciudadano, que suscribe esta presentación en conjunto con la recurrente, pueda permanecer en el país con el agravio, la sospecha, o el temor de ser apresado por las autoridades sean militares o policiales.-En esa hipótesis, se pone a disposición de S+S. para que personal militar lo indague en dependencias de este Tribunal o en cualquier otro lugar con la presencia de S.S.-

Este ofrecimiento de superar cualquier pedido o interés de las instituciones militares que indagan la subversión demuestra bien a las claras que por parte de ELIZONDO no existe el menor reparo en contribuir a esclarecer por todos los medios a su alcance el interés despertado por su persona.-

Pero en este mismo escrito quiere PRESTAR JURAMENTO, formal, categórico y definitivo que no existe el menor vínculo-directo, indirecayo o remoto-con cualquiera de las organizaciones subversivas o sus integrantes.-Es por ello que quiere apercibirse a superar cualquier error por homonimia, u otro motivo.

En cuanto al personal militar que suscribió el despacho telegráfico solicito que sea individualizado, como lo fue el del Ministerio del Interior, para de ese modo ocurrir ante el personal superior y presentarse en el caso de requerimiento formal.-

No vengo a negar aptitudes o procedimientos, aún cuando el de MARIA JULIA HARRIET será investigado en profundidad, sino a requerir un trato justo para un ciudadano honorable que se ha distinguido por servir a su país, tanto dentro como fuera de él.-

Ruego y suplico a V.S. que ordene y concrete las medidas sugeridas o las que intente el mismo Tribunal en resguardo de mis menguados derechos, para demostrar la vigencia e imperio del Derecho.-

Estas medidas son producto del examen en profundidad de los distintos casos cometidos a conocimiento de nuestra

tra Exma. Corte Suprema.-

La doctrina, (BIDART CAMPOS, Derecho de Amparo, p. 366) como la jurisprudencia, y la ley vigente, admiten el "control judicial de razonabilidad" precisamente necesario en épocas de emergencia.- La eventual restricción de los derechos, y las garantías, debe tener asegurado su resguardo en el poder judicial.- Desde el caso "Leandro N. Alem") 15/1221883, como in re ZARATE Joaquin Miguel, Fallos, 243: 5047244, 59.- RAZONABILIDAD quiere significar que las medidas utilizadas por la autoridad pública deben ser proporcionalmente adecuadas a los fines perseguidos.- (FALLOS, 171, 268, p. 302-199, 483, p. 530-200, 450)

El acto administrativo "SECRETO MILITAR" aparece como desproporcionado a los fines perseguidos, ya que la Justicia de Instrucción tiene los suficientes elementos a su disposición para hacer cumplir la finalidad perseguida: indagar al sospechoso.

Es por todo ello que considero implícita en esta causa el remedio federal, y el caso del art. 14-16 de la ley 48 y el procedimiento de la ley 50. #

PETITORIO:

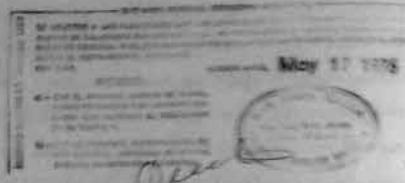
- 1- Se tenga por contestada la vista.
- 2- Se disponga la audiencia para la declaración de ELIZONDO tanto ante éste Tribunal o donde indique la autoridad administrativa en presencia de S.S.-
- 3- Se ordene ante éste Juzgado la investigación de los hechos denunciados por la Sra. Harriet.-
- 4- Se agregue el listado de los efectos sustraídos.

IS JUSTO.-

Alvarez

Recibo una Marigliani

W
M. Marigliani



Crónica de escritura

COMENTARIO A LA DENUNCIA

Hábeas corpus es un pedido legal, de defensa, para que una persona detenida ilegalmente sea llevada a un Juez de Instrucción, para que este ordene su libertad inmediata, o el procesamiento legal correspondiente. La locución viene del latín y significa “que tengas cuerpo”, es decir, significa poder estar presente.

Para mí la presencia es parte del accionar de un actor cuando está íntegramente en escena. Esa es la definición que doy cuando se dice que un actor “está presente en escena”. Hay actores que solamente con la presencia justifican todo su personaje, que no necesitan más.

Por lo general, no se habla de que un actor esté ausente en escena. Se habla, sí, de que un actor no es bueno o es mal actor (pero eso en función de que está). Solamente la ausencia del actor aparece cuando no está, cuando no fue a esa función, o porque lo reemplazaron, etc., o sea, cuando físicamente no está. Cuando no está el cuerpo.

Mirando el documento, pienso una especie de paralelo con esa situación. El documento no es el cuerpo y la ausencia de nuestros cuerpos aparece cuando Georgina nos menciona (a María Julia y a mí) y también en nuestras firmas. En el fondo, el *hábeas corpus* es una tensión entre ausencias y presencias: gira sobre una ausencia del cuerpo para que ese cuerpo aparezca.

En este caso, María Julia ya había sido liberada y esta no es la denuncia inicial por su secuestro, pero es la que encontré, o me quedó. Acá se solicita que el recurso de *hábeas corpus* se mantenga para el resguardo y la seguridad mínima de mi mujer. En cuanto a mi situación “jurídico-procesal” se solicita mi “amparo preventivo” y yo me ofrecía a una indagatoria, pero no bajo “secreto militar”, sino en las dependencias del Tribunal con la presencia del juez. También se solicitaba la investigación por los hechos denunciados por María Julia y se adjuntaba una lista con los objetos robados.

En ese momento tenía mucha bronca, pero también confiaba en los abogados que me asesoraban. La denuncia la presentó Georgina Martignoni, gran amiga y que se jugó probablemente la vida por nosotros.

Este documento es del 17 de mayo de 1976. Hoy es 11 de noviembre de 2019 y ayer ocurrió lo del golpe de Estado en Bolivia. Desde hace poco tiempo tienen lugar una serie de levantamientos (fuertemente reprimidos) en Chile, más los problemas previos en Ecuador y en otros países de Latinoamérica. Teniendo

en cuenta lo que nos pasó me preocupan mucho estos hechos que están aconteciendo en nuestra región.

11 de noviembre de 2019.

REFLEXIÓN SOBRE OTRA HUMANIDAD

Es curioso pensar que pasamos todo eso y, a pesar de todo, no dejó huellas tan terribles en mi exterior, en mi cuerpo, debido tal vez a mi esperanzada humanidad. Por la noche, la mayor parte de los días, cansado de trabajar, tomo un taxi para volver a mi casa, ya que no puedo manejar debido a mi mal de Parkinson y a mi edad. Siempre intercambio unas palabras con el taxista, quien usualmente me recalca mi apariencia física (que se me ve bastante bien, a pesar de mis años y de seguir trabajando). Cuando les digo mi edad muchas veces no lo pueden creer. Tal vez menos me lo creerían si les contara estas cosas que vivimos. El asunto es que con mi mujer pasamos varios meses huyéndole al miedo.

La gente me preguntaba por qué no regresaba a Europa, pero yo había estado siete años afuera y consideraba que habían sido suficientes. Quería estar en mi país. Y no me fui.

El taxista por lo general me despide y espera a que abra la puerta de mi casa. Tal vez es una costumbre, pero yo la tomo como una sensible deferencia.

18 de julio de 2019.

Testimonio 16

En el contexto de la Argentina de ese entonces casi no podía ensayar la obra que estaba creando: *Los diarioss*. Este espectáculo lo estrenamos aproximadamente en el mes de septiembre de 1976, en plena dictadura militar. El hecho de que nos toleraran no influyó en la visita periódica de gente de la censura que tal vez intuían los mensajes que dábamos los mimos, a pesar de que no había palabras.

Los diarioss empezaba con la representación a través de los cuerpos de una imprenta, en la que dos actores-mimo hacían de distintas partes de la máquina que imprimía los periódicos. De allí salían los ejemplares hasta que venía uno de los mimos, los juntaba y salía a venderlos. Después se veían distintos aspectos de la realidad social, cultural, política, etc., por lo general con mucho humor. Antes de la función poníamos en cada una de las butacas del teatro, bollos de papel de diario para una batalla que se hacía al final de la obra, en la que los actores comenzaban a tirárselos al público, y este respondía. Toda la obra era muy lúdica.

El hecho de hacer esta obra significaba para mí la posibilidad de una “revancha”, pequeña e inocente, pero revancha al fin, de poder decir públicamente en un idioma que a veces no se entiende porque no hay palabras, mi problema y lo que estaba pasando. Por ejemplo, en una de las escenas se representaba el secuestro de una chica muy joven, y se la torturaba pero de una forma muy abstracta. De vez en cuando aparecía algún cartel agradeciendo irónicamente a los dueños de diferentes diarios. También se ridiculizaba a los jerarcas militares.

La obra estuvo desde septiembre a diciembre en el Teatro Planeta. Después, de febrero (o marzo) hasta septiembre en el Teatro Margarita Xirgu. De septiembre a diciembre en la sala grande del Teatro IFT. Y de ahí pasó a Villa Gesell y estuvo como dos meses en verano. Al volver a Buenos Aires estuvo en el Teatro Estrellas donde, a la vez, se estrenó en otra sala *Ka...kuy* (1978). Cuando el Estrellas sufrió un atentado (pusieron una bomba y se incendió), los directores del teatro decidieron levantar *Ka...kuy*, a pesar de su éxito, porque estaba próxima a prohibirse. Curiosamente el éxito de *Ka...kuy* coincidió también con una baja de público de *Los diarioss* después de tres años en cartel con una numerosa concurrencia (que llegó a tener seiscientos espectadores por función en el Margarita Xirgu) y, por lo tanto, decidimos levantarla también.

Creo que la gente venía a ver *Los diariosss* porque reflejaba, sobre todo con mucho humor, distintas circunstancias de nuestra vida que aparecen a través de los periódicos. También porque quizás el espectáculo, destinado a los jóvenes, encontró el público que intuía las posibilidades del cuerpo para hablar. La Escuela, por otra parte, se llenó de alumnos y llegó a tener con el tiempo doscientos sesenta durante la dictadura. Eso llevó también a que fuéramos controlados por los servicios de inteligencia que infiltraron agentes en la Escuela, inscribiéndolos como alumnos y participando en las clases. No se infiltraron tan bien porque en ocasiones pudimos identificarlos. Incluso uno de ellos confesó en cierta ocasión que era de la policía. Otro se puso en evidencia él mismo por un lapsus en el lenguaje: equivocó el “voy a ir a clase” por el “voy a ir a investigar” una vez que lo llamé para preguntarle por qué había faltado tanto, y si iba a retomar las clases...

Archivo personal

LOS TRES COMANDANTES



Foto del
espectáculo
Los diariosss,
1976.

Crónica de escritura

COMENTARIO A LA FOTOGRAFÍA DE LOS TRES COMANDANTES

Me asombró mucho cuando vi esta fotografía hace muy poco tiempo. En ella veo que las actitudes de los tres personajes (comandantes en jefe de cada una de las Fuerzas Armadas a las que representan) están justamente definidos en sus roles, a pesar de que sus intérpretes no se parecen físicamente en nada a ellos. Al centro está Videla, interpretado por Horacio Marassi. A la derecha de Videla se encuentra Juan Carlos Ochipinti que interpretaba a Massera y, finalmente, Agosti en el otro extremo, interpretado por Rodolfo Quirós.

Se ve instantáneamente que no hay postura tomada para la foto, que no fue “posada”. La imagen depende fundamentalmente del juego de los actores. Los tres tienen una actitud erguida, propia de la disciplina militar. Los tiradores que llevan puestos contradicen la seriedad adulta que intentan imponer, dando una cuota de ironía infantil. Pero cada uno tiene sus particularidades.

Videla da la sensación de una toma de conciencia de su lugar central y de conducción bastante imponente. Es el dueño de la situación. Para mí dentro del mismo tema, la Junta y el gobierno militar, hay matices y cada uno porta un discurso diferente, lo que los lleva a no poder aunar criterios de manera total.

Si pensamos en la mirada del público, Massera es quien de los tres está (más) de frente, y a su vez el más desconectado, aunque mantiene una postura desafiante. Videla está de tres cuartos de perfil, con la cabeza un poquito inclinada hacia abajo y los párpados cerrados, y Agosti también de perfil, pero es el único que puede ver a los otros dos.

Por otra parte, la forma de agarrarse las manos en cada uno también marca sus diferencias: las de Videla se toman entre sí de manera fraternal, apoyándose una en otra, pero por debajo sobresale el dedo índice y el dedo medio, como si se tratase de un arma. Las de Agosti se toman posesivamente, como si una estuviera controlando y conteniendo a la otra. A diferencia del resto, aquí la mano izquierda es la que cubre a la otra. Las de Massera, por último, parecen acariciarse una a otra. Hay algo de sensualismo en su actitud. ¿Qué puede decir esto? *¿Qui le sail?*

La propuesta de analizar esta foto fue ideada por Nacho como forma de hacerme pensar en algunas cosas, ya que no recuerdo en profundidad la escena en sí. Me complicó la existencia un tiempo reflexionar sobre esto (¡pero creo que salí airoso!). Lo que sí recuerdo es que, desde mi punto de vista, lograba en su momento un gran impacto frente al público, porque en seguida

se advertía una fuerte crítica a la dictadura, a lo que estaba pasando. Estos personajes, que se complementaban y “displementaban” en sus actitudes de las tres Fuerzas Armadas, hacían una serie de cosas disparatadas sin llegar a ningún acuerdo profundo.

Burlarme de los tres comandantes, a pesar de que muchas veces la burla no se entendió, era para mí una revancha inocente, pero revancha al fin, de lo que nos habían hecho a mi mujer, a mí y a la sociedad.

31 de agosto de 2019; 9 de septiembre de 2019.

RECUERDOS COLATERALES

Cuando empezamos a tener éxito con *Los diariosss* en el Teatro Planeta, un agente de la censura que ya había venido previamente a ver la obra, quiso hablar conmigo después de la función. Me dijo que le había gustado mucho, que era muy divertido el espectáculo, pero que quería saber quiénes eran los tres personajes que aparecían en un momento de la obra. Para nosotros esos tres personajes eran claramente los jerarcas militares. En ese momento, le contesté que eran tres diplomáticos que discutían sus negocios. Como no lo convencí y él no entendía el comportamiento de ellos porque, según dijo, le parecía muy “argentino”, le respondí que eso se debía a que eran unos diplomáticos que estaban en el país. No pudo rebatir esa respuesta, y dijo que en ese caso estaba bien.

Como el lenguaje del mimo es, en alguna medida, ambiguo creo que tiene la posibilidad creativa de evadir las fronteras ideológicas, o morales, que lo podrían condenar: el mimo da la libertad que a veces la palabra no puede dar.

31 de agosto de 2019.

Testimonio 17

El éxito de *Los diariosss* nos llevó a plantear la necesidad de profundizar en la desnudez total del cuerpo como posibilidad para la leyenda del Kakuy, espectáculo que había tenido dos intentos previos: uno con Gené y otro en París con Jodorowsky. En Buenos Aires sería la versión definitiva. El espectáculo estaba ya muy adelantado cuando recibimos una carta de la dirección del Teatro Margarita Xirgu, donde se iba a realizar. Algún representante del teatro seguramente vio nuestros ensayos y dio su voz de alerta, especialmente por los desnudos. Estábamos en plena dictadura militar.

La leyenda pertenece al folklore del norte argentino, pero también se encuentra en distintas versiones en otros países de América (Perú, Brasil, Paraguay, etc.). En nuestro país, es sobre todo en Santiago del Estero (la ciudad más antigua de la Argentina), donde ha tenido —y tiene— más vigencia. También en Salta. En la plaza principal de Santiago existe una estatua de una mujer que posa desnuda en un árbol y que se está convirtiendo en pájaro, en el kakuy. ¿Por qué el desnudo es más aceptable en la escultura y no en el mimo, si las dos son expresiones artísticas?

Ricardo Rojas hizo popular la leyenda en la Argentina a través de su libro *El país de la selva*. El Dr. Bernardo Canal Feijóo y la psicología ahondaron en la problemática de los dos protagonistas de la leyenda, los hermanos, dando a la metamorfosis o transfiguración de la hermana significados muy profundos. Carlos Schaefer Gallo, por ejemplo, también escribió una obra de teatro.¹

La historia era muy simple: dos hermanos vivían en la selva. Ella era “mala” y él era “bueno”. El hermano la cuidaba aportándole lo mejor de sí y de los montes. Ella, indolente, buscaba todas las formas de herirlo, respondía con maldades. Hasta que un día el hermano se cansó y planeó un castigo. Descubrió en el árbol más alto del monte un panal de miel, la llevó allí, la hizo subir con él,

¹ N. del Ed.: *El país de la selva*, de Ricardo Rojas, se publicó en 1907. Bernardo Canal Feijóo utilizó esa versión para su análisis psicoanalítico de la leyenda, tomando como marco teórico de referencia *Tótem y tabú* (1913), de Freud. *La leyenda del Kakuy*, obra de Carlos Schaefer Gallo, se estrenó el 1 de abril de 1914, en el Teatro Nacional por la Compañía Podestá. Véase: Laura Mogliani, *El costumbrismo en el teatro argentino*, vol. 2 (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2006), 365.

y luego bajó cortando las ramas. Cuando ella se dio cuenta, comenzó a llamarlo sin recibir respuesta. Presa de la desesperación (por las avispas y porque se avecinaba la noche) lo llama con más fuerza, pero su hermano tampoco regresa a buscarla. La leyenda dice que de tanto llamarlo terminó convirtiéndose en pájaro, en el kakuy, ave nocturna cuyo canto recuerda las palabras “turay, turay” y que en quichua significan “hermano, hermano”.

Nosotros tomamos para nuestra obra varias versiones de la leyenda e incluso desarrollamos una interpretación muy personal, con el criterio de Levi-Strauss de que a la leyenda “verdadera” la constituyen todas sus versiones. De otra manera no sería folklore. Mantuvimos, sin embargo, la caracterización de los dos personajes de la historia.

La obra era una tragedia según los lineamientos clásicos, pero gran parte de los pasajes han sido tratados a través de la comicidad. También reafirmó la posición de la Compañía de trabajar en un arte argentino y americano. Para la Compañía, además, constituyó una importante experiencia de transposición de un relato literario al plano de la narración corporal. Fue la primera vez que lo hizo.

En un principio la obra iba a llamarse *Hermana, hermano* porque era la historia de ese conflicto. Pero después de la denuncia de un autor santiagueño (que sumaba otra complicación más en el mismo momento), propuse separar las dos sílabas de “kakuy” por tres puntos suspensivos de modo que diera la imagen de dos partes separadas, pero que sin embargo constituyeran una sola palabra: *Ka...kuy*. Una única representación privada tanto para los directivos del teatro como para los de Argentores sirvió para que los primeros la prohibieran y los segundos la aprobaran sin problemas.

Ka...kuy fue la única obra que repuse en mi vida. Fuimos invitados a un festival de pantomima en Colonia, Alemania, en 1982. Luego del festival, la obra fue de gira por distintas ciudades alemanas, y si bien en todas fue recibida muy bien, en Siegen tuvo ciertas reticencias. El director de Cultura de la región de Siegerland, Hans Ulrich Kaegi, dueño del teatro que nos había contratado, estuvo a punto de prohibir el espectáculo por los desnudos. Como estos eran parte fundamental de la concepción de la obra, no podían elidirse. A la mañana del día en que se había programado la función en el Teatro Nacional de Siegen, y cuando estábamos por realizar una función privada solo para Kaegi con la intención de que cambiara de opinión, él ya la había cambiado: casi todos los medios de comunicación de Alemania habían llegado al teatro para registrar esa función privada.

La obra se realizó sin necesidad de esta función previa para él y se realizó con desnudos y sin problemas, salvo porque la actriz principal (Patricia Baños) se quebró en la caída que realizaba justo antes del apagón final del espectáculo. Si bien nadie se enteró, esto derivó en un reemplazo de ella y en una actitud heroica del grupo que logró continuar en Colonia con una nueva temporada de *Ka...kuy* no prevista. Pude admirar la capacidad de Verónica Llinás para reemplazar a la actriz protagónica y lograr en tan solo dos días lo que habría llevado un año de trabajo.

Como se puede ver, el desnudo seguía provocando... y convocando.

Archivo personal

TRES CARTAS PARA KA...KUY



Carta del Estudio Jurídico Rava, Santiago del Estero, 16 de agosto de 1978.

ESTUDIO JURIDICO RAVA

ABOGADOS
HORACIO G. RAVA
RAUL HORACIO RAVA

PASAJE DIEGO DE ROJAS 146
TELEFONOS: (ESCRITORIO 1571
PARTICULAR 3693

Santiago del Estero, agosto 16 de 1978.

Señor Director de la
Compañía de Mimo Angel Elizondo.
Teatro Margarita Xirgú.
Chacabuco N° 875. Buenos Aires.

De mi consideración:

Por el diario El Cronista Comercial me informó que esa compañía está ensayando mi obra teatral "Hermano y Hermana", aunque en la publicación se omite la "y".

Tal noticia me ha sorprendido desagradablemente, pues, siendo yo el autor de esa obra, debí ser informado y consultado ya que, como usted no puede ignorar, las respectivas leyes amparan los derechos de los escritores y nadie puede hacer uso de ella y menos comercialmente sin la previa autorización del autor.

Mi obra fué presentada a un concurso del Teatro Escuela Fray Mocho y publicada en la revista Pantomima en abril de 1953 y en esta publicación las referencias y fundamentaciones que yo di para explicar su motivación son las mismas, aunque más extensas, que las que se invocan en la noticia de El Cronista Comercial, lo que evidencia el conocimiento que ustedes tienen de la misma.

Mi calidad de autor de esa obra se halla ampliamente documentada y son numerosas las personas que desde 1953 hasta ahora la han conocido.

En mi carácter de autor de la obra planteo a ustedes la presente reclamación, haciendoles saber también que he puesto el caso

//// en conocimiento de la Sociedad Argentina de Escritores, entidad de la que soy socio desde hace muchos años.

Espero, en consecuencia, de parte de esa Compañía el correspondiente reconocimiento de mis derechos de autor en toda la amplitud que las leyes me otorgan.

Quedo en espera de su respuesta y saludo a usted atentamente.





CASAL DE CATALUÑA

CHACABUCO 883
TELÉFONO 23-4141
BUENOS AIRES

Buenos Aires, 19 de agosto de 1978

Sres.
Alfredo SCALISE y Manuel IGLESIAS
PRESENTE

Referencia: Contrato de locación de la
Sala MARGARITA XIRGU

De nuestra consideración:

Lamentamos tenerles que comunicar con carácter urgente que la Comisión Directiva de nuestra Entidad, ha resuelto expresar a Vds. nuestra total oposición a que se represente en la Sala MARGARITA XIRGU la obra "LA LEYENDA DEL KAKUY", por considerarla incompatible con las normas morales propias de nuestra asociación y con la dignidad de la actriz con cuyo nombre designamos nuestra sala.

En consecuencia intimamos a Vds. a abstenerse de tal representación, bajo apercibimiento de dar por resuelto el contrato e iniciar la pertinente acción de desalojo y de daños y perjuicios, todo ello de acuerdo con las cláusulas Sétima y Novena.

Rogamos devolvernos con su firma el adjunto duplicado de esta carta, en prueba de recepción.

Les saludamos muy atto.

por CASAL DE CATALUÑA

Antulio PLANAS
Secretario de Prensa y Difusión

Carta de Antulio Planas, Secretario de Prensa y Difusión,
Casal de Cataluña en Buenos Aires, 19 de agosto de 1978.

Botschaft
der Bundesrepublik Deutschland
Emabajada
de la República Federal de Alemania

Ku 630.36

La Embajada de la República Federal de Alemania certifica que la Compañía Argentina de Mimo ha sido invitada por la Dirección de Cultura de la ciudad de Colonia/República Federal de Alemania a participar en el festival de pantomima "Gärtner '82" a realizarse en el mes de septiembre del corriente año. Los integrantes de la compañía se hallan en contacto con la Embajada y recibirán de Bonn una subvención para cubrir los gastos de estadía.

La Compañía Argentina de Mimo es considerada por los entendidos en Alemania de muy alto nivel artístico, calificación que motivó la invitación.

La situación económica de la agrupación dificulta su participación, ya que reataría aun solucionar la financiación de los pasajes. La parte alemana ha aportado ya todo lo que su presupuesto permite y mucho lamentaría que la República Argentina no pudiera estar representada en este importante festival.

Buenos Aires, 30 de junio de 1982.-

A.-M. Peters
(Anna-Margareta Peters)
Consejero Cultural



Carta de Anna-Margareta Peters, Consejera Cultural de la Embajada de la República Federal de Alemania en Buenos Aires, 30 de junio de 1982.

Crónica de escritura

COMENTARIO SOBRE LAS CARTAS

Estas tres cartas, que hace poco encontré en un revoltijo de papeles, me llamaron la atención por la oposición entre ellas respecto a la consideración del espectáculo. La primera, es la carta de reclamo que mencionaba antes, la del escritor de Santiago del Estero que denunciaba un posible plagio de la obra. Lo curioso fue que además de trabajar sobre la leyenda, habíamos prácticamente coincidido en el título: la suya era *Hermano y hermana*, y la mía: *Hermano, hermana*. Ante tal coincidencia, yo también me hubiera denunciado. De todas maneras, yo no sabía de la existencia de esa obra, ni tampoco –como se corroboró posteriormente– mi versión de la leyenda tenía que ver con la suya. Por las dudas, decidí cambiarle el título y llamarla *Ka...kuy*, nombre que me gustó mucho más.

La segunda, es la carta que la Comisión Directiva del Teatro Margarita Xirgu le envió a nuestro representante, y en la que se consideraba incompatible la representación de *Ka...kuy* con “las normas morales propias” de la asociación y con “la dignidad de la actriz” cuyo nombre designaba a ese teatro.

La tercera, es una carta de la Embajada de la República Federal Alemana en la que nos invitaban a asistir con esta obra al festival de pantomima Gaukler '82. Si bien hay cuatro años de diferencia entre las últimas dos, elegí ponerlas como un material testimonial en el libro con el objetivo de mostrar ambas decisiones respecto a la obra: una que significó la frustración de su estreno previsto en ese teatro, y otra que significó una rehabilitación del espectáculo después de tanto tiempo, y que fue, además, una forma de sentirnos reconocidos y valorados.

7 de noviembre de 2018.

REFLEXIÓN SOBRE LA AUTORÍA

A partir de estas tres cartas, me interesa reflexionar aquí sobre la cuestión de la autoría en el teatro.

Cuando llegué a Europa, me encontré con un grupo de argentinos y otros latinoamericanos que querían hacer una obra teatral sobre temas profundamente nuestros. Yo sugerí el que me había propuesto Gené sobre la leyenda del Kakuy, aclarando, por supuesto, que la idea había sido de él, y entonces comenzamos a trabajar. Uno de los integrantes de ese grupo, Alejandro Jodorowsky (trabajaba con Marcel Marceau y en ese momento ya era conocido en París), llevó al día siguiente un texto en verso, escrito por él, sobre

la leyenda. Recuerdo que dicho texto empezaba así: “Búho chico. Búho chico. Búho chico...”

Como ya me había pasado con Gené, el proyecto tampoco se concretó. Alejandro se fue de gira con Marceau y con los demás nos reunimos muy pocas ocasiones, hasta que el grupo también se diluyó, porque cada uno de nosotros participaba en muchas otras actividades (en nuestra ansia de “conquistar” Francia).

Cuando llegué a la Argentina después de siete años, seguramente el reencuentro con mi país me debe haber reflotado las ganas de llevar a cabo eso que tanto había soñado alguna vez: trabajar sobre un contenido americano. Finalmente la idea del kakuy volvió después de varios espectáculos, y se pudo concretar.

Este itinerario de la leyenda del kakuy, incluso desde su concepción a su realización escénica, atravesó distintas formas de búsqueda de una autoría: en principio se trataba de una leyenda de origen indígena sobre dos hermanos que vivían solos en la selva después de la muerte de sus padres. La valoración de los personajes, en una de las versiones más difundidas de la leyenda del canto del kakuy, designaba al hermano como “bueno” y a la hermana como “mala” (aquí se nota la marca de autoría de la Iglesia Católica que le dio su impronta a la leyenda precolombina), que es la que conservó el pueblo santiagueño posteriormente. Creo que cuando a Juan Carlos Gené se le ocurrió realizar una obra sobre la leyenda, no conocía el tema implícito del incesto, y yo tampoco en ese momento. Otra autoría fue la de Alejandro Jodorowsky, y otra la mía cuando comencé a trabajar con la Compañía sobre este tema, ya que incorporé la interpretación del incesto y se me ocurrió trabajar con desnudo total, cosa que seguramente confirmaba la idea del tabú.

¿Quién fue el autor o de quién es la autoría de *Ka...kuy* (1978) en esta última versión que propusimos con la Compañía Argentina de Mimo? Si bien la dirección y puesta en escena la compartía con Horacio Marassi y el resto de la Compañía, se podría decir que la abarcaba a todos nosotros y a todas las versiones anteriores que no se concretaron.

El proceso de *Ka...kuy* fue revelador de un juicio y de un prejuicio. Esto estaría explicado por una vivencia que yo tuve de la historia cuando era chico y también por otra vivencia de otra gente que le interesó el tema. El autor perdía importancia básica de ser el pilar incombustible de una obra. A partir de ahí empecé a pensar que el autor es solamente un punto de partida, muy respetable, pero un punto de partida.

Tal vez todo este razonamiento se deba a que de los tres roles que componen un espectáculo (autor, director y actor) para el cual soy menos apto es para el de autor.

Del mismo modo que el autor es un punto de partida, las leyendas también lo son. Quizás por eso, y porque tampoco tienen un autor individual, fue que me sorprendió cuando me llegó una carta denunciando el posible plagio de una obra de un escritor de Santiago del Estero que había concebido, tal vez con mayor derecho que nosotros por ser de allí, la leyenda del kakuy.

En cuanto a la autoría, nada más.

14 de noviembre de 2018.

Testimonio 18

Periberta fue un espectáculo que hicimos durante dos años, aproximadamente, y de manera clandestina. Como veníamos con el problema de la censura decidimos hacerlo en la casa donde teníamos la Escuela, en la calle Paso, que contaba con tres o cuatro pisos de los cuales podíamos disponer libremente. El nombre que habíamos pensado al principio era *Experiencias en libertad*, pero debido al peligro que significaba ese nombre en el contexto de la dictadura, lo cambiamos, pero de manera que se conservara un resto de las dos palabras principales: *experiencia* y *libertad*, *peri* y *bertha*, ninguna de las cuales constituía sílabas completas, y juntas evocaban un nombre de mujer.

Habíamos decidido hacer un espectáculo que no tuviera ninguna promoción masiva y tratar, sobre todo, temas que transgredieran la moral dominante de la época.

A diferencia de las obras anteriores en las que utilicé desnudos (*Los diariosss* y *Ka...kuy*), en *Periberta* el sentido de los desnudos tenía un carácter más subversivo. En *Los diariosss* el desnudo se utilizó en una pequeña escena, muy linda, que consistía en el beso entre un hombre y una mujer. Nada más. Era una especie de pantallazo, como si se tratara de una noticia. En *Ka...kuy*, por otro lado, el desnudo se utilizó con fines plásticos, estéticos, y de necesidad dramática. Pero en *Periberta* el desnudo se usaba con un fin “paracultural”. Es decir, por fuera, al lado, de la cultura (no en contra como lo sugiere el término americano de “contracultura” y del cual seguramente teníamos, por la época, alguna influencia). Había escenas donde se mostraba explícitamente lo más obsceno del cuerpo, como el ano y la vagina. Esto, incluso, a pesar de mi propio prurito y moralidad religiosa (que constituyó parte de mi primera infancia).

Por otro lado, había un grado de improvisación y espontaneidad muy fuerte a lo largo de toda la obra, combinada con elementos previamente determinados. Por ejemplo, una escena que hacía Juan Carlos Occhipinti, en la que encerrado en una habitación muy grande contestaba a través del inconsciente las preguntas que estaban proyectadas al fondo de la sala. Las preguntas estaban predeterminadas, eran siempre las mismas, pero sus respuestas cambiaban en cada función:

¿QUÉ TE GUSTA HACER?

¿QUÉ NO TE GUSTA HACER?

¿QUÉ OPINÁS DE LA GENTE QUE TE OBSERVA EN ESTE MOMENTO?

¿CÓMO FUE TU NACIMIENTO?

CONTANOS O REPRESENTANOS UN SUEÑO

¿QUÉ OPINAS DE TU MADRE?

¿QUÉ OPINAS DE TU PADRE?

¿QUÉ OPINAS DE LOS ANIMALES?

... ¿Y EL PERRO?

¿QUÉ OPINAS DE LA MUERTE?

¿QUÉ OPINAS DEL SEXO?

Frente a todas estas preguntas a veces había respuestas inesperadas que conmovían profundamente, incluso a él mismo.

Como mencioné en el capítulo anterior, *Periberta* consistía en un recorrido de ida y uno de vuelta. Para este último los lugares que el público había observado a la subida estaban profundamente modificados a la bajada. El tiempo había transcurrido y los espacios y los habitantes de cada lugar no eran ya los mismos. Las escenas de la “bajada” eran mucho más contundentes y radicales que las de la “subida”.

No recuerdo bien el orden, ni las acciones ni escenas que se hacían, pero comentaré brevemente algunos fragmentos que recuerdo.

Superman

En uno de los primeros lugares del recorrido se abría una puerta-balcón que daba a la calle, y se veía a Superman “volando” por los aires sobre las terrazas de los edificios contiguos. ¿Cómo hacíamos que volara? Rodolfo Quirós (Superman) en la azotea del edificio de enfrente, con un equilibrio estupendo en un pie y con el cuerpo en posición horizontal, giraba y se desplazaba en el espacio, generando la ilusión de volar. Por supuesto, era ayudado también por un juego de luces y la imaginación de la gente.

Los chicos del barrio frecuentemente venían a preguntarnos a qué hora Superman estaría volando.

El baño

Los espectadores se situaban en el *toilette* donde se reproducía una grabación de Jorge Luis Borges, mientras que uno o dos actores entraban

al baño y realizaban las acciones que correspondían a ese lugar (hacían sus necesidades físicas e higiénicas).² En consecuencia, el sonido de esas acciones que se escuchaban al interior del baño eran el contrapunto de la voz y la forma de decir de Borges (que hablaba sobre temas muy elevados y complejos).

La cornisa

En un ensayo donde Gabriel Chamé me mostró su trabajo, hacía equilibrio en estado de trance en el borde de una cornisa. Tuve que prohibirle que lo hiciera, salvo que pusiéramos una red de contención por si perdía el equilibrio, como se hace en los circos. Finalmente así lo hicimos.

La sandía

Esta escena consistía en una simple acción: comer una sandía. Lo particular era que la actriz que llevaba adelante la acción lo hacía de un modo muy erótico y salvaje. Evocando con diferentes matices la relación entre sexo, violencia y placer.

El parto

Era un parto, donde la actuación era muy verosímil y conmovedora. Era de por sí una escena fuerte y posiblemente chocante, ya que se podía observar aquello que no se mostraba de un nacimiento, como el dolor, lo natural, y lo incómodo y/o revulsivo que podía ser presenciar esa situación tan íntima de una mujer.

Periberta fue para mí un espectáculo importantísimo debido a que pude hacer cosas tan extrañas y no convencionales sin concesiones. Por suerte, por el cuidado con el que nos manejamos al hacer esta obra en ese contexto social tan complejo y riesgoso, no tuvimos el problema de la censura “oficial”. Si bien no nos prohibieron, sí el riesgo y el miedo estaban presentes en todas las funciones.

Decidimos terminar *Periberta* porque San Juan nos golpeaba la puerta insistentemente. Habíamos empezado a ensayar *Apocalipsis según otros*.

² N. del Ed.: Posiblemente (no se pudo confirmar aún) se trataba de fragmentos de “La pesadilla”, una conferencia de Jorge Luis Borges dictada el día 15 de junio de 1977 en el Teatro Coliseo de la Ciudad de Buenos Aires.

Archivo personal

FOTOGRAFÍAS DE PERIBERTA

Periberta, c1979-1980. Fotos: Gabriel Chamé Buendía.







Crónica de escritura

COMENTARIO A LAS FOTOS

Como no había ninguna publicidad sobre el espectáculo, tampoco buscamos un fotógrafo especial que tradujera en imágenes lo que pasaba en escena. Por lo tanto, estas fotos son testigos—auténticos testigos— de distintos momentos de la obra. Sobre todo fueron tomadas en los ensayos. De ahí su falta de iluminación teatral y tal vez también su falta de artificialidad. Creo que la mayoría de las fotos fueron tomadas por Gabriel Chamé.

No hay ninguna fotografía de Superman volando en la azotea de enfrente, cosa que apasionaba a un público al cual no se dirigía el espectáculo: los niños del barrio. Que no exista esa foto no significa que esa escena no se ensayaba, al contrario, fue una de las que más se ensayó, especialmente por el riesgo que implicaba.

Tampoco hay fotos sobre el choripán y el vaso de alguna bebida que tomábamos cuando llegábamos a la terraza con el público. Las fotos que tengo son el registro de una actividad encubierta, en un momento muy complicado del país.

16 de noviembre de 2019; 23 de noviembre de 2019.

Testimonio 19

El Teatro del Picadero fue clausurado por el espectáculo *Apocalipsis según otros*. Dicha medida incluso abarcó a otros espectáculos del teatro. Por ejemplo, el dirigido por Rubens Correa sobre la obra de Roberto Arlt *Los siete locos*,³ y que para mí fue uno de los mejores espectáculos que vi en mi vida. Posteriormente ese espectáculo fue galardonado por el premio Molière, que era la distinción más importante del país en ese momento. Felizmente para ellos, el teatro fue rehabilitado unos días después y su obra pudo continuar. Tristemente para nosotros, *Apocalipsis según otros* fue prohibida para siempre.

Los diariosss había sido el primer intento de censura a nuestro grupo, pero de todas maneras logró estar tres años en cartel en plena dictadura cívico-militar. Cuando con *Ka...kuy* tuvimos problemas en el teatro Margarita Xirgu y llevamos el espectáculo al Teatro Estrellas (donde también se iba a llevar *Los diariosss* que estaba en el Teatro IFT), los rumores de una posible prohibición, de ambos, volvieron a aparecer. *Ka...kuy* se programó en la sala más importante del Estrellas, debido a su convocatoria. Nuestra decisión fue no continuar con *Los diariosss*, porque de todas maneras considerábamos que ya había cumplido su ciclo. Con *Ka...kuy*, que había estado un mes en cartel, recibíamos constantemente la visita de censores y teníamos reuniones después de cada función en las que se me cuestionaban diversas cosas. Un día yo estaba en Córdoba dando un curso cuando me avisaron de la posible prohibición y retorné de urgencia a Buenos Aires. Me entrevisté con el Señor Freixá, quien me sugirió cubrir los desnudos para evitar la prohibición.⁴ Como esto no era posible, ya que atentaba contra la estética de la obra, la administración decidió levantar *Ka...kuy* para no tener problemas mayores, luego de la evidencia de un intento de incendio del teatro.

A diferencia de *Los diariosss* y de *Ka...kuy*, *Apocalipsis según otros* fue una prohibición directa. La medida nos sorprendió, ya que nosotros como Compañía

³ N. del Ed.: Efectivamente, la obra a la que refiere Ángel Elizondo es *Los siete locos*, con dirección de Rubens Correa y que se presentó en el Teatro del Picadero en el año 1980.

⁴ N. del Ed.: Ángel Elizondo refiere a Ricardo Freixá, nombrado Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el año 1976. Freixá designó a Kive Staiff como Director del Teatro General San Martín ese mismo año.

habíamos tenido en cuenta lo que nos habían dicho del Ente de Calificación previamente: reducir los desnudos a lo mínimo indispensable. No pensamos en ese momento que el espectáculo podría chocar con otro tipo de problemas, ya que no se iban a tratar especialmente ni aspectos políticos, ni religiosos, ni sobre la familia, sino de la crisis del hombre consigo mismo. Habíamos trasladado el apocalipsis de San Juan al conjunto de las crisis individuales de cada intérprete. Finalmente, el espectáculo se presentó con pocos desnudos totales y la obra, tal cual la vieron los funcionarios de la Comisión Calificadora de la Municipalidad de Buenos Aires, contenía solo un desnudo femenino (de aproximadamente tres minutos) y uno masculino (de solo dos minutos). En todo caso, los desnudos totales y parciales no superaban el quince por ciento de la duración total del espectáculo. La censura pasó seguramente por otro lado: por el uso y abuso de la violencia, por algunas escenas muy caóticas y por la potencia de algunas imágenes.

Como en *Ka...kuy*, durante el tiempo que estuvimos en cartel, nos visitaron censores y tuvimos reuniones con ellos en donde siempre dijimos que podíamos modificar los pocos desnudos que teníamos si fuera necesario. En este caso, la esencia artística de la obra lo permitía.

De todas maneras, la obra fue prohibida totalmente. A diferencia de *Ka...kuy*, en esta ocasión no se nos dio la posibilidad de modificar el espectáculo, y se la censuró rápidamente. Quizás el incidente con *Ka...kuy* haya tenido algo que ver.

Como muchos recordarán o sabrán, al año siguiente se realizó el ciclo de Teatro Abierto, y el Picadero fue incendiado por los militares.

Archivo personal

"SACUDIENTE POLIVISIÓN" (CRONISTA COMERCIAL, 13/10/1980)

El Cronista Comercial

EXCLUSIVO PARA SUSCRIPTORES

Fundado en 1908

LUNES 13 DE OCTUBRE DE 1980

901
CRONISTA COMERCIAL • 13 DE OCTUBRE DE 1980 • PAG. 27

TEATRO

SACUDIENTE POLIVISION

"APOCALIPSIS SEGUN OTROS". Dirección general: Ángel Elizondo; Escenografía y vestuario: Guillermo de la Torre; Música: Roque de Pedro, Luces: Luis Collado y Hugo Ferrer; Efectos: Patricia Baños, Norma Barrera, Eduardo Bertoglio, Susana Cabeza, Gabriel Chame, Claudio Edelberg, Horacio Gabín, Mónica Gallardo, Silvio Gane, Verónica Llinás, Horacio Marassi, José Luis Martínez, Daniel Nanni, Juan Carlos Ouchihara, Rubén Pani, María Victoria Rosales, Poncho de León, Rodolfo Quiroga, Patricia Rodríguez, Daniela Trolanovski, Jorge Urruchúa y Omar Viola; Sala de estreno: Teatro del Picadillo.

La Compañía Argentina de Mimo acaba de cumplir quince años; el hecho es por demás auspicioso, sobre todo en un medio que, como el mismo, ha tenido que practicar la constancia casi siempre, antes que a la adhesión y al sostén constante de los valores legítimos, al aplauso o al apoyo de lo efímero, lo fugaz, lo transitorio, y en el fondo, carente de valores sólidos y genuinos. Según se los mire, esos quince años pueden ser mucho tiempo; desde el punto de vista de los resultados alcanzados bien constato y satisfecho que estoy su futuro. Así, Ángel Elizondo, quien ha encontrado manera más apropiada de celebrarlos que la de dar nuevo testimonio de sus condiciones y de las de aquellos que lo rodean con el "Apocalipsis según los otros" que, aunque no se lo aclare, ha de haberlo contado, para su concreción, como responsable de algo más que la dirección teatral, tal vez el más difícil y complicado de manejar sobreestimado; también, no dudarlo, ha de haber sido su inspirador; el nexo de unión entre las múltiples escenas (pantallazos, muchas de ellas), que se suceden, vertiginosamente, ante el espectador, en una sacudiente polivisión que se interna en lo onírico, en el inconsciente, en la memoria, en la memoria de la crónica, y en búsqueda, en última instancia, de esa "revelación" que concluye por echar algo de luz, de mínima esperanza, siquiera, para poder seguir adelante con la spécula, escarpida, difícil tarea de vivir, en tiempos que, como los actuales, parecen oponerse directa y cruentamente a la fe y a los perfiles del horizonte.

Confesada casi de manera absorbente al mimo y a la expresión corporal, esa aterradora traducción (e interpretación, válida, de los no menos tremendos textos de Juan de Patmos) no podía ni debía ser ajena, dada su índole, a lo que algunos

grandes creadores, en la historia de las artes visuales, dieron en su momento. Así aparecen, en las alusiones (no las imitaciones) de un Miguel Angel o de un Hieronymus Bosch, o en un Brueghel o de un Goya, o en Magritte o de un Vermeer, más de la esencia de la imaginaria medieval, que convivía, en una extraña aproximación a nuestra época, con lo terrible y con lo cruel, con lo satánico y con lo angelical. Cuadros, como antes lo dije, vividos, descarnados, impresionantes y hasta dolorosos, los que circulan los pecados capitales, "que en las veces siete", cabría decir, como en los Evangelios, en una representación concisa, densa, compleja pero no inaprensible, donde las angustias y los sueños, las torturas y las pasiones, los temores y el horror, son materia constante, pero no simple ejercicio de un deleite macabro, sino el reverso de la trama, aquello de lo que también, lo queremos o no, estamos hechos —y deshechos— y de lo que es natural e involuntario pero más definitorio testimonio.

Sin duda, lo que ha inspirado a Elizondo y a quienes forman parte de la Compañía Argentina de Mimo (no sé hasta qué punto se trata de una creación o de un esfuerzo colectivo, pero una guía ha sido imprescindible, y ésa es la de quien dirige el grupo, experimentada y altamente sensible, en el terreno de la creación plástico-estética), ha sido, como es natural, de todo el espectáculo, la constante oposición, el filoso contrapunto entre la vida (o el llegar a la vida, a través del nacimiento) y, lo que precisamente Unamuno llamaba desnacer, la muerte. Pero opino que no llegamos a las posibilidades como lo sostienen algunos pensadores en la historia de la filosofía, que en el esfuerzo de una "tabula rasa", sin una carga previa individual, y con la otra, llaman inconsciente colectivo por Jung, que se acrecientan y que nos llevamos —o que nos llevan— a las fronteras de la muerte con un peso que sería ingenuo querer ignorar. Una especie de los infinitos, así nos definimos—con ciertas razones. Pasión, Elizondo a su manera, es el deseo de la metáfora, del inquietante Apocalipsis de Juan, hace que de lo que lleva esa nata, como una metafórica e implacable pantalla, pase ante los ojos (y mucho más que los ojos) del espectador (y sin duda, también al protagonista). No ha de haberse debido a simejante actitud la puesta en escena que una mitad de las imágenes sea parcialmente ocupada por monigotes de cartón: posiblemente se trate de la metáfora de un espejo en el cual,

nos guste o no, se nos está obligando a reconocernos. Como en lo que sucede en el tablado, incesantemente: tanto, que la representación, que insuina en el tiempo poco más de una hora, se abonda en el "tempo" párquico de modo tal que resultaría pueril querer medirlo con el simple recurso de los relojes...

Trabajo, pues, soberbio a todo sentido, original sin rebucamientos, alegría de los colores que se oyen en cada uno, disonante similitud que se aprecia, y de qué manera un Apollinaire o un Odilon Redon o un Artaud, el talento, la inventiva y las condiciones creadoras de Elizondo alcanzan una altura y una profundidad muy raras en nuestro medio. Ni caos, ni improvisación, ni efectismos, ni brocha gorda. Una radiografía de la existencia, y de lo que está más allá y más acá de la vida, de perfiles terribles y de materialización perfecta que incluye todos los adverbios que se favorezcan la expresión. El deslumbrante marco escénico de Guillermo de la Torre, que permite la libertad más absoluta de desplazamientos y de despliegue de recursos, la suggestiva, sólida y rica música de Roque de Pedro, y un elenco vastísimo, coherente, disciplinado, maleante y memorable al máximo, que responde a la cifra de infinitamente madurez a todo cuanto se le exige, da la distinción algo único, que el lector, si quiere vivir algo distinto, diferente y magnífico, no puede ni debe omitir. Todos los intérpretes, gregaria o individualmente, demuestran cuánto valen. Pero me parece injusto, ante la imposibilidad de nombrarlos a todos por una limitación del poder de communication de Palacio Baños, el patetismo, la preparación y el inmenso sentido plástico de Omar Viola, y la fuerza dramática de Horacio Marassi.

César Magrini

Nota: Luego de visio el espectáculo, y de recordada la nota que aneclé (que se publica sin la menor modificación, y se lo hace en la fecha por falta, anteriormente, de espacio), la Comisión Calificadora de la Categoría de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires le prohibió lo que se proyectó la estupefacción del suscripto, para no encontrar motivos que expliquen dicha prohibición, máxime teniendo en cuenta la insobornable línea de conducta ética mantenida hasta la fecha por el titular del conjunto, Ángel Elizondo, y la limpia y la línea altamente constructiva de toda su anterior trayectoria.

C.M.

Magrini, César. "Sacudiente Polivisión". Cronista Comercial (13 de octubre de 1980): 27.

Crónica de escritura

COMENTARIO A "SACUDIENTE POLIVISIÓN"

César Magrini fue uno de los críticos –valga la palabra– que más me criticó negativamente cuando debuté en Argentina con el espectáculo en el Di Tella. Celebro, por lo tanto, esta nota tan extremadamente bondadosa con mi persona, la Compañía y nuestro trabajo. Seguramente entre esas dos críticas crecí profesionalmente, y pude brindar una obra con más ambiciones y de mayor calidad.

Quiero destacar el comentario que aparece al final, en el que menciona que, luego de haber visto el espectáculo y de haber redactado su crítica, la obra fue prohibida y que eso lo sorprendió.

Me parece que esta pequeña nota al final del texto es un intento de torcer la dirección de la medida de censura, dado que él era un crítico muy reconocido e influyente. Si bien este texto está hecho con palabras, es para mí un gesto, una acción y una reivindicación total del trabajo que hicimos.

18 de mayo de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: PALABRAS QUE DURAN

Roberto Durán, director que admiré mucho, me expresó en pocas palabras lo que pensaba del espectáculo. Esas palabras aún las tengo grabadas en mi memoria. Me dijo lo siguiente: “Lo que hiciste, Ángel, es bueno en serio”.

Me quedé helado. Aún hoy me emociono recordando eso que dijo. Roberto Durán era una persona que *vivía el teatro* todo el tiempo, muy activo, muy joven, dinámico, charlatán a veces, muy inteligente, serio, y poco afecto a los elogios.

Cuando me dijo que lo que había hecho era bueno en serio, sin más, se me cayó toda la estantería porque yo esperaba que me hiciera una cantidad de críticas debido a que mi ansiedad, y tal vez mi inseguridad, hacían que respetase su opinión en forma concluyente.

Una última cosa: uno de mis problemas, por lo general bastante frecuentes, es que cuando llega el momento del estreno encuentro muchas cosas a corregir. Con *Apocalipsis* ocurrió algo bastante fuerte, porque modifiqué mucho el espectáculo tres días antes, sobre todo por el espacio tan particular del Teatro que me llevaba a hacer algo más acorde a ese lugar.

18 de mayo de 2019.

Testimonio 20

Si bien esta obra se realizó ya en democracia, me interesa ubicarla en esta parte del libro porque da cuenta de cómo seguían operando las fuerzas parapoliciales y/o policiales. Además, *Argentina para armar* fue el espectáculo menos perdurable que realicé en un teatro: duró solo tres días en cartel. Empezaron a llegar amenazas telefónicas e incluso en más de una ocasión paquetes al teatro para amedrentar, como si se tratara de explosivos. Los directores llamaban a especialistas para abrirlos por temor a que explotaran, pero finalmente lo que encontraban dentro era cualquier otra cosa. Seguramente el título tenía esa ambivalencia peligrosa: si bien nosotros habíamos puesto el término “armar” en sentido lúdico, como un juego de chicos, también podía entenderse en términos bélicos. De todas maneras, con el título que habíamos pensado ya estaba implícita la crítica: se trataba de una Argentina que estaba desarmada (socialmente, económicamente, etc.).

Lo que puede un nombre, ¿no? ¿Si en lugar de haberle puesto *Argentina para armar* la hubiéramos llamado *Argentina para amar*?⁵

El Ford Falcon verde todavía era identificado con los grupos de tareas de la dictadura, cuando bajaron de ese auto algunos hombres y fueron al teatro a preguntar sobre la Compañía y la obra que estábamos haciendo. Luego me dijeron las autoridades del teatro que habían recibido una llamada telefónica intimidando a levantar el espectáculo, y por eso lo hicieron.⁶ Nosotros teníamos la costumbre de difundir previamente las obras en las que estábamos trabajando, y

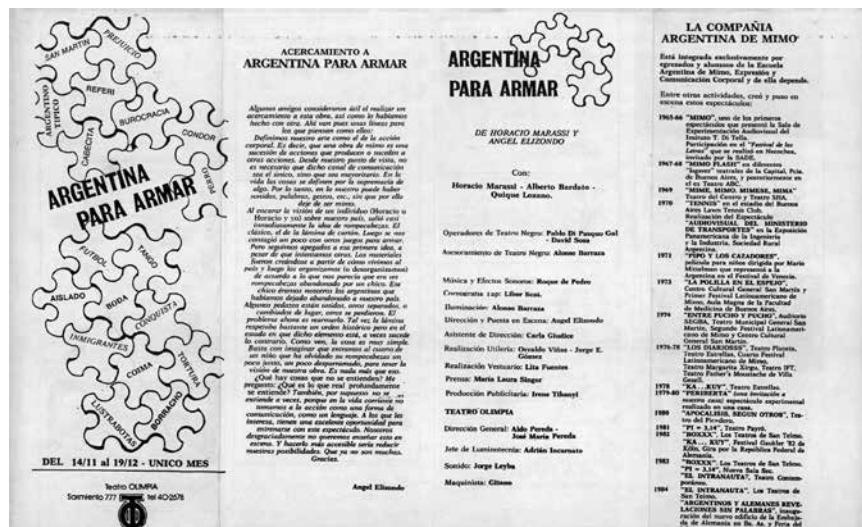
⁵ Mucho tiempo después, en televisión, apareció un programa que se llamaba igual que mi obra. En ese momento me cayó muy mal, y pensé en llamar a Argentores para hacer una denuncia, por lo menos por el título. Finalmente, no lo hice. No me gusta censurar. Además, yo ya estaba en otra cosa. Pero ese programa duro varios años.

⁶ N. del Ed.: *Argentina para armar* fue levantada el 28 de noviembre de 1986. Según un documento firmado por Horacio Marassi y Ángel Elizondo (c. 28/11/1986) el sábado 22 de noviembre, poco tiempo después de comenzada la función, el teatro recibió una amenaza de bomba y se debió evacuar el edificio. La revisión policial no encontró nada. Seis días después, el viernes 28 de noviembre, la boletería del teatro recibió un llamado telefónico intimidando a levantar la obra, ya que de lo contrario harían volar el teatro. El mismo día, previamente, tres hombres habían bajado de un auto a preguntar especialmente por el espectáculo, y se fueron al confirmar que la obra seguía todavía en cartel.

en este caso habíamos enviado gacetillas sobre nuestro trabajo a la prensa, pero nunca pensamos que una obra tan “inocente” pudiera despertar tales amenazas.

Archivo personal

PROGRAMA Y ACERCAMIENTO A ARGENTINA PARA ARMAR



Programa del espectáculo *Argentina para armar*, Teatro Olimpia, Buenos Aires, 1986.

Crónica de escritura

COMENTARIO AL PROGRAMA

Veo la portada del programa y advierto que dentro de las piezas de un rompecabezas dibujado, hay distintos sectores que en alguna medida eran tratados en el espectáculo. Por ejemplo, leo “lustrabotas” en una de ellas. Horacio Marassi me había propuesto ese tema. Él hizo una escena en la cual un lustrabotas empezaba su trabajo y poco a poco la forma en que limpiaba los zapatos se traducía en el sonido de una pieza de jazz. Lo que implicaba la influencia estadounidense sobre el pueblo argentino.

Las palabras que se leen en cada una de las piezas de ese rompecabezas, son: SAN MARTÍN – PREJUICIO – REFERÍ – ARGENTINO TÍPICO – BUROCRACIA –

26 de octubre de 2019.

RECUERDOS COLATERALES: TAP

Esta escena del lustrabotas, donde la acción de Horacio Marassi derivaba (al ritmo del lustrado con el trapo) en jazz, me trae el recuerdo de otra experiencia vinculada al tap. Uno de los primeros alumnos de la Escuela, Alberto Agüero, un día me comentó que estaba estudiando *tap*, zapateo americano. Le pregunté por qué lo hacía y me dijo que solamente por gusto. Un tiempo después le pregunté cómo iban sus estudios y me dijo que muy bien: estaba proyectando un espectáculo de mimo y *tap*. Me sorprendí, porque consideraba incompatibles ambas disciplinas. Desde mi punto de vista, y como no soy norteamericano, no advertí ciertos contactos que podría tener en este caso la danza con el mimo. Para una pequeña presentación que hizo me invitó, pero no fui (tal vez por el prejuicio de queería un desastre).

Al tiempo me comentó que había conocido a China Zorrilla y que a través de ella y otras personas iba a ir a Mar del Plata a hacer una temporada de verano en un teatro importante. Allí le dieron el premio Estrella de Mar al mejor espectáculo de la temporada marplatense. A su regreso, Alberto, testarudo pero no más que yo, me volvió a invitar para un estreno de su trabajo, creo, en el Teatro Liceo. Me dije para mis adentros: “Tengo que ir esta vez y comprobar lo mucho que se está equivocando Alberto, y decírselo”. Cuando terminó el espectáculo, me dije para mis afueros: “Soy un boludo, ¡funcionaba bien!”. Lo fui a saludar emocionado, porque me había hecho conocer algo que para mí no existía como posibilidad. Era muy bueno, merecedor de todos los reconocimientos. Incluso Alberto fue el único mimo que obtuvo el premio Molière por ese trabajo, uno de los premios más importantes del teatro en Argentina.⁷ Esta experiencia me enseñó que uno puede tener nociones sobre las correspondencias de las artes entre sí, lo que no puede prever son las excepciones, ya que los seres humanos somos muy diferentes.

⁷ N. del Ed.: Alberto Agüero, por su espectáculo *El circo de Alberto Agüero* recibió el Premio Molière-Air France a la mejor dirección (1985), el Premio Estrella de Mar a mejor music-hall y mejor dirección (1987), y el Premio José María Vilches a mejor espectáculo (1987), entre otros.

Luego de su obra, muchos mimos fueron a estudiar *tap*: los profesores de zapateo americano “se hicieron la América”, pero en los mimos no funcionó. Alberto fue el primero y único. Quizás la excepción confirmó la regla... ¡y me dio la razón! (o es que soy muy testarudo).

De todas maneras, a partir de esta experiencia fui más seguido a ver trabajos de mis alumnos.

26 de octubre de 2019.

Anecdotoario V

EL ORGASTORIO

En *Los diariosss* había una escena donde los integrantes simulaban leer un periódico cada uno (de los que son más conocidos en Buenos Aires). Poco a poco, detrás del diario que mantenían a la altura de la cara como una máscara, empezaban a surgir ruidos y sonidos que evocaban el acto sexual (simbólicamente con el diario como pareja erótica). Los ruidos iban en aumento (eran nueve personas en escena), pero sin ningún movimiento del cuerpo ni del diario que evocara la sexualidad. El ruido y/o sonido evocaban la acción. Hasta el orgasmo, que era un despelote. La gente se reía mucho. Después, cada uno cerraba el diario y salía agotado o contento o presuroso para ir a su empleo, etc., creo que con bastante humor. Una noche, una pareja de viejitos me quiso felicitar por el espectáculo. Entre elogios me plantearon como una crítica al espectáculo que no entendían cómo la gente se reía tanto leyendo las noticias que los diarios muestran cotidianamente...

¡Y nosotros que pensábamos que era todo muy evidente!

UNA PEQUEÑA ANÉCDOTA BORGIANA

Cuando nos prohibieron *Apocalipsis según otros*, Gabriel Chamé fue a entrevistar a Jorge Luis Borges para pedirle ayuda espiritual y económica. Jorge Luis le dijo que no le iba a dar una ayuda económica porque él pensaba que lo nuestro era de vanguardia y, por lo tanto, a la vanguardia le convenía que le prohibieran un espectáculo.

PARTE VI:
EL BORDA

Testimonio 21

EL GRUPO DE ROJAS-BERMÚDEZ

Uno de mis alumnos, Diego Mileo, me dijo que un médico psicodramatista colombiano llamado Jaime Rojas-Bermúdez tenía interés en hablar conmigo, a propósito de un grupo de artistas que quería formar para trabajar con psicóticos crónicos en el Hospital Borda. Rojas ya había hecho una prueba con Ariel Bufano en esa época (mediados de los sesenta) utilizando títeres. El resultado había sido ampliamente satisfactorio. Para los que no lo conocen, Ariel Bufano fue el creador de la Compañía de títeres del Teatro San Martín. El trabajo que hacían con Rojas era muy interesante: creo que el término *objeto intermediario*, tan importante en la psicoterapia de Rojas-Bermúdez, proviene de ahí. El títere era el objeto que servía de vínculo entre el paciente y el médico, de manera que le permitía a aquél una libertad mayor de expresión y de canalización de sus problemas.

Rojas había venido de formarse del exterior con Jacob Levy Moreno, creador del psicodrama, que en alguna medida se opuso a Freud con una práctica psicoanalítica llevada al plano de lo teatral. Con él había trabajado también Tato Pavlovsky, y ambos fueron los que introdujeron el psicodrama en el país.¹

¹ N. del Ed.: Según la hipótesis de periodización de Tamara Klein (2017), el psicodrama se desarrolla en Argentina en el año 1958. En una primera etapa (1958-1969) estuvo vinculado a la recepción del psicodrama moreniano y psicoanalítico francés (este último representado por Anzieu y Lebovici) especialmente por Rojas-Bermúdez y Eduardo Pavlovsky. La diferencia con el psicoanálisis, según algunos autores, estaría en que en el psicodrama, el "Yo" provendría de los roles que, a lo largo de la vida, desempeña el sujeto. En el año 1962, Jaime Rojas-Bermúdez extiende el psicodrama al Hospital Nacional Psiquiátrico "J. T. Borda", y funda allí el Centro de Investigaciones Psicodramáticas. Al año siguiente, al regresar de un viaje de Estados Unidos junto a Rosa Glasserman y Eduardo Pavlovsky para formarse con Jacob Levy Moreno, fundan el 1 de abril la Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo.

Véase: Tamara Klein, "Los inicios del psicodrama en Argentina (1958-1976). Estado del arte e hipótesis para su periodización e investigación", *IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (Buenos Aires, Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, 2017).

La cuestión fue que me uní al grupo que estaba integrado por otros artistas (una bailarina, una pintora, gente de teatro, etc.) además de médicos psiquiatras y psicoanalistas. Trabajé con este grupo aproximadamente dos años en el rol de “Yo-auxiliar” –denominación que se utilizaba en psicodrama para los colaboradores– bajo la dirección de Rojas-Bermúdez.

Por lo general, nos reuníamos varias veces por semana en la casa de Rojas y en el Hospital. En la casa teníamos reuniones del equipo y en el Borda realizábamos las experiencias, en el sector de Experimentación. Rojas designaba a uno de los integrantes del grupo para hacer alguna actividad con los pacientes dentro de la disciplina artística que manejaba, y en general él prefería no intervenir.

Un día me tocó el turno a mí e hice una experiencia que me resultó muy enriquecedora. Pasé al medio del grupo con una silla y me senté, luego de que Rojas me presentara. Estuve un rato sentado, sin hacer nada. Algunos pacientes me miraban, otros no. Otros articulaban palabras o permanecían mudos. Empecé a mirar un punto a lo lejos, luego cambiaba de lugar la silla, me volvía sentado, etc., etc. Hacía acciones que no parecían lógicas. Me pareció que era mejor, que iba a impactar más de ese modo. La cuestión era saber si alguno de ellos se sumaría a accionar espontáneamente, sin forzarlo, ni siquiera designarlo. La idea de Rojas era saber cuál era el canal de comunicación menos deteriorado del paciente. Mi aporte al grupo fue la distinción de tres canales corporales de comunicación: el movimiento, la acción y el gesto. Hay que aclarar que la palabra, que es otro canal, es una de las formas de comunicación más deterioradas en el psicótico crónico, por lo tanto no era frecuente su utilización como respuesta, sino en todo caso el uso de la voz y de sonidos desarticulados. Yo atribuía al canal de la palabra la nominación de “canal del sonido”, pero en general se trabajaba con los tres básicos del cuerpo.

Si el paciente respondía al ejercicio planteado con una acción, esto significaba que ese canal de comunicación tenía cierto grado de salud. Al principio los pacientes me miraron “muy pacientes”, o miraban al margen. Hasta que uno de ellos se puso a hacer algo. Después otro. Y luego otro. Según Rojas, tal vez eran los que tenían el canal de la acción corporal menos deteriorado. Algunos, por supuesto, permanecieron al margen de la acción durante todo el tiempo.

Después hice lo mismo con el movimiento (no recuerdo si el mismo día porque llevaba mucho tiempo hacer esto). Luego con el gesto. Ya teníamos, entonces, tres grupos separados de pacientes según el estado de salud de sus

canales corporales de comunicación, los que yo llamé los *activos*, los *móviles* y los *gesticulantes*. Había que trabajar con ellos, sobre todo dentro de los canales para los cuales eran más aptos, e intentar que mejoraran.

Esto me reafirmó el trabajo que hacía en la Escuela con el Esquema de la Expresión Corporal, y que había tenido su origen en las enseñanzas de Étienne Decroux.

No sé por qué, pero no tomé notas de lo que hacía en la experiencia con Rojas. Es una lástima.

Un tiempo después, Rojas fue invitado al Congreso Mundial de Psicología que fue el primero y el único que se hizo en la Argentina, que se realizó en la Facultad de Medicina, donde venían los mejores terapeutas, sobre todo en el campo del psicoanálisis.² Todos bien vestidos, con barba y traje gris. Le propuse a Rojas, que iba a dar una conferencia en el Aula Magna de la Facultad de Medicina, hacer un trabajo sobre la pelota como *objeto intermediario*, y él estuvo de acuerdo. Mientras él hacía una introducción teórica al *objeto intermediario* y a los títeres, yo comencé a sacar pelotas de varias bolsas que había juntado, comprado, de distintos colores y tamaños, hasta que llenamos el Aula Magna de pelotas (por lo general livianas, que la gente se empezó a lanzar). Se armó un “despelote” bárbaro. No recuerdo cómo terminó, seguramente Rojas hizo una evaluación teórica de la situación.

² N. del Ed.: No fue posible confirmar fehacientemente este dato sobre un Congreso Mundial de Psicología en Buenos Aires, tal como lo expresa Ángel Elizondo. Como nos señaló la investigadora Tamara Lis Klein en una comunicación personal, a quien agradecemos profundamente la información que brindó, posiblemente Elizondo esté haciendo alusión al IV Congreso Internacional de Psicodrama y Sociodrama (1969), por primera vez con sede en Buenos Aires (en la Facultad de Medicina de la UBA), y que presidió Rojas-Bermúdez. Además, fue la única vez que Jacob Levy Moreno, el creador del psicodrama, vino a la Argentina para participar de un congreso. Sin embargo, Ángel Elizondo no recuerda la presencia de Levy Moreno, y tampoco está seguro en relación con el año. En la segunda mitad de los años sesenta, Rojas-Bermúdez participó en otros eventos académicos en Buenos Aires, como por ejemplo: el IV Congreso Latinoamericano de Psiquiatría (1966), el Congreso Latinoamericano de Salud Mental (1966) y el I Symposium Panamericano de Psicoterapia de Grupo (1969). En 1971 participó en el I Congreso Interamericano de Musicoterapia. Véase: Jaime Rojas-Bermúdez, *¿Qué es el psicodrama?* (Buenos Aires, Ediciones Genitor, 1971), 73-74. Por otro lado, en un programa del Ciclo Cultural de la Facultad de Medicina de agosto de 1973, en el marco del Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, Jaime-Rojas-Bermúdez y Ángel Elizondo presentaron “Experiencias de mimo y psicodrama en hospitales psiquiátricos” (jueves 9 de agosto), lo que confirma la exposición pública de los avances de sus investigaciones. Pero, como decíamos, lamentablemente la información sobre ese Congreso que alude Elizondo aquí no pudimos rastrearla hasta el momento.

Algunos psicólogos presentes en la sala adhirieron a las ideas de Rojas y más con esta experiencia, tan significativa respecto a la libertad que habían generado al jugar. No sé en el mundo, pero en la Argentina de esa época la pelota era un objeto que no coincidía para nada con un evento académico.

Después intervine también en la Asociación Argentina de Psicodrama en distintos cursos y experiencias sobre mimo, que no sé si a los terapeutas les habrán servido, sé que a mí me ayudaron mucho.

Recuerdo que había un paciente en el Borda con el que se podía hablar de cualquier tema. Este paciente me interesaba bastante, era muy cuidadoso en su vestimenta, usualmente llevaba traje y corbata, bien peinado, prolijo, y muy formal en lo que hacía o decía. Incluso discutía temas de actualidad con bastante agudeza y buena información. Evidentemente, uno no se daba cuenta de su estado de salud mental, excepto cuando en la conversación se mencionaban ciertas palabras, como por ejemplo, “Dios”. Inmediatamente la frase que comenzaba un largo discurso era: “Yo soy Dios”. Nosotros a veces le seguíamos el juego y confesábamos cosas que supuestamente nos preocupaban, por lo general inventadas, y él nos daba consejos, respuestas, castigos, etc. Ese mismo paciente cuenta en una carta que le envió a una de las colaboradoras del grupo su experiencia en escena en una sesión de psicodrama el 5 de mayo de 1970.

Me gustaría compartir con ustedes dos escritos muy diferentes para pensar la cuestión de la realidad y la ficción: el primero es esa carta, de esa época, del psicótico que mencioné anteriormente y otro es un relato que escribí mucho tiempo antes, en mi juventud (alrededor, supongo, de 1954 o 1955), sobre una experiencia que había vivido en Salta.

Archivo personal

CARTA DE UN PSICÓTICO

Carta del Sr. F., Hospital Nacional Psiquiátrico “J. T. Borda”, Buenos Aires, s/f (c1970).

CARTA DE UN PSICOTICO A UNA SEÑORA INTEGRANTE DE NUESTRO GRUPO, HOSPITAL NEUROPSIQUIATRICO BORDA

Mi querida amiga:

Al haberme Ud. traído lapicera, papel y sobres, no puedo negarme al pedido que Ud. me hizo, hoy de que yo le escribiese una carta. Tanto más es ello legítimo y justo, por cuanto Ud. me habló, en nombre de las chicas, que de psicodrama me vienen a visitar los días martes, inmediatamente, luego de haber concluido las sesiones correspondientes; visitas, que aprecio, en alto grado y que, gustosísimo, yo he de recibir, a si mismo, ademas de los martes, cualquier otro día de la semana. Recojo su sugerencia de hacer prosperar la solución de este mi Asunto, por medio del Dr. Jaime Rojas Bermudez, escribiéndole yo, a cuyo hecho le doy toda la importancia del caso, porque, como yo se lo dije, el Dr. Rojas es un publicista, cuya pluma y acción son apreciables y al que considero capaz de hacer una tan buena publicidad de mi Asunto, que puede muy bien ser el engendro de su arreglo más caval y perfecto.

Dicho sea de paso, que yo no tengo ningún inconveniente, de cartearme con Ud., así como con las demás chicas; de tal modo, que cuando vosotras me vengan a visitar, vosotras me contestéis a mis cartas. Eso será para mí un placer.

Ud. recién empezó a concurrir a las Sesiones de Psicodrama, durante el cte. año y entonces, Ud. no presenció un acontecimiento sensacional ocurrido, el 5 de Mayo de 1970. Tanta importancia tiene ese hecho, que yo, en nota que, en mi carácter de Emperador de Rusia, le curse al Sr. Nicolai Podgorny, Presidente de los Soviets de Rusia, lo mencionó, con todos los detalles y le digo que no me extrañaría de que, en una relación de causa a efecto con ese acontecimiento, fue que al día siguiente del mismo, yo leí en el diario "La Prensa" de esta, ocupando, íntegramente, sus ocho columnas, una traducción al castellano, de una nota que los señores Medredoff, Zajaroff y Turchin, de la Academia de Ciencias Nacional Rusa, le pasaron al Gobierno Russo, formado por el mencionado señor Podgorny, por Alexei Kozydin, Jefe del Gobierno y por Leonid J. Brezjnev, Secretario General del Partido Comunista Russo, solicitando más libertad de acción, para ellos y para todas las personas de Ciencias de Rusia, suprimiendo la Censura en los intercambios científicos con el Extranjero y asimismo, de introducir importantes reformas de la estructura del aparato de gobierno y de vida, en Rusia, que abarcaban todos los órdenes, desde el civil hasta el administrativo. Tanto me impresiona esta nota, por su sentido científico, justo y progresista, que yo le aconsejo en la más al señor Podgorny, de que le de curso.

¿Qué ocurrió el 5 de mayo de 1970? Después de pedirme, reiteradamente el Dr. Rojas Bermúdez, de que yo subiese al escenario, accedi y me subí en una butaca. Empecé a hacer una exposición de mi Asunto, viéndome interrumpido por Goldenstein y un par de muchachos que había con él, en el escenario, amontonando ellos una cantidad de bulas, hacia la mía. En eso, como tocadas por un resorte mágico e invisible Selva Acuña, Esther Gurevich y una chica, de apellido Cruz, cuyo nombre no recuerdo, en este momento, subieron con pasión sobre el escenario y se incaron de rodillas ante mí. Mientras yo la acariciaba a Selva, después de haberse ella tirado de largo en el piso y como adormecida, que es lo que decía Goldenstein de que estaba dormida, a lo que yo le dije "No", dándole yo ^{mas} palmas en las rodillas y como despertando de un sueño, la Cruz me solicitó absolución, por haberle ella matado al individuo que lo mató a su perro; y

Esther Gurevich me pidió absolución, por haberle ella matado a su padre. Uno de los presentes, en la tarima, me pidió absolución, por haber robado. Les contesté que deben atenerse a lo que dictaminen los jueces, conforme con lo que establecen los Códigos Argentinos en vigor.

Selva se me ofreció, para cantar o bailar, según yo se lo ordene. "¿Bailo?", me preguntó ella, a lo que yo acentué, con un movimiento significativo de mi cabeza. Bailó muy bien y en medio del baile, con sus brazos en tensión, los dirigió hacia mí, casi rozando mi cuerpo.

Como primera conclusión de este hecho, yo deduje que Selva, Esther y la Cruz, aunque religiosas adoratrices, son mujeres mías y con cuyo apoyo, ayuda y colaboración, yo podía contar, confiado, no solo, en las sesiones de Psicodrama, sino que, también, fuera de ellas. Así lo entendieron ellas, también, por lo visto. En efecto; una vez, en Psicodrama, a fines de diciembre de 1970, Esther me dijo que me ~~debería~~ a venir a ver, en el servicio nº8, donde yo estaba, a la sazón. Otra vez, hallándome con Esther, en cucillitas, en la tarima, mientras ella extendía unas cartulinas, para Dibujar y yo ~~aguantaba~~ un pensamiento, le pedí a Esther que me diera el número de su teléfono, para citarnos, cuando las circunstancias nos resulten propicias. Ella me lo dio. Cuando Ud. y las demás chicas me escriban, no se olviden de dejar consignado el número de su teléfono y su domicilio, a los mismos efectos; si bien, la Naturaleza me aseguró, en repetidísimos Sueños, de que yo las voy a cojer a las mujeres de más alto rango, aquí, en el Hospicio; lo que yo veo, perfectamente, posible, tomando unas cuantas medidas "ad hoc", no siendo lo más importante, la de contar con una pieza; que, ya, la tengo, desde el 7 de abril de 1963, en que me establecí en ella, en el 8 y donde, yo las pasé casi durante todo el tiempo.

La medida más importante que hay que tomar, para que yo las pueda cojer a las chicas, aquí, en el Hospicio, se refiere más a la seguridad personal; para lo cual preciso un revolver. Natura me aseguró, en muchísimos sueños, de que el revolver es como, ya, yo lo ~~tuve~~ en mi poder y con el cual yo podré matar, impune e ilesamente, a quien me atacase o me molestase, en lo mínimo. A mayor abundamiento de ~~señor~~, debo informále que vendrán Tropas de Soldados uniformados del Ejército Argentino, aquí al Hospicio, al servicio de mis Intereses. También, Rusia y China vienen, aquí, a Buenos Aires y para servirme, aquí, en el Hospicio, donde estoy.

Lo de cojer es fundamentalísimo, en mi Asunto, porque si, real y evidentemente, yo, algo soy y algo tengo, así como Ud. me vió, aquí, en el servicio nº33, de Cirujía, donde estoy ahora, soy macho, soy el único hombre, existente, en todo el Mundo; vale decir, que exceptuándome a mí solo, todos los restantes seres humanos son mujeres, con órganos sexuales ~~femeninos~~. Mis órganos sexuales son, única, pura y exclusivamente, masculino. Por otra parte, si cojiendo yo a mujeres poderosas, puedo hacerme de Poder; yo, asimismo, puedo hacerme de Grandes Capitales, cojiendo a mujeres ricas.

La segunda conclusión que yo deduje del suceso transcritó, que me ocurrió el 5 de mayo de 1970, es de que este Hospicio va en vías de desalojo. En efecto, yo soñé, una noche, en 1935, de que es suficiente con que una persona se arrodille ante mí, para que el empleado Florentino Márquez desaloje este Establecimiento, de ahí es el nombre que yo le puse a la cinta "la polka del espia del Hospicio".

Como yo le dije a ustedes, que me visitaron el martes último, tengo escritos como 250 libros, acerca de los sueños que yo tuve, desde que estoy internado. Natura me

reveló que están editados y traducidos a todos los idiomas. Yo podría escribir 200 libros más, sin haber agotado el tema.

En definitiva, es por el sueño, que tuve, en la noche del 6 al 7 de agosto de 1970, por el cual debemos orientarnos, para solucionar este mi Asunto, perfecta y definitivamente. He aquí este sueño, textualmente: "Al verle yo a Francisco Montes, en mi contigüidad-Monte,⁴ es un ex-empleado del Pabellón "Pinel", ya, demolido y donde yo estaba - me arrimé a él y le dije de que en el cuadragésimo aniversario de mi detención - que se cumplió el 12 de agosto de 1970 - hay que publicar mi Asunto y entregarme mis Capitales,

"¿Cómo?", preguntóme Monta, a lo que respondí: El procedimiento jurídico, para solucionar mi Asunto, consta de 2 tiempos. Por el primero, hay que publicar mi Asunto (por la Prensa Argentina y Mundial).

Por el segundo, hay que entregarme mis Cuarentamil dieciseisllones (un 4 seguido de 100 ceros) de libras esterlinas, en monedas contantes y sonantes "(porque el cheque por mis Capitales, lo tengo, en mi poder, desde hace 9 años.

Ahora; en lo que respecta a mi estada, en el Servicio de Cirugía, tiene el sentido de castigo o de crimen, mejor dicho, porque yo, soy, perfectamente, sano; no tengo necesidad de que se me opere, y soy inocente. Soy Dios. Natura me aseguro de que me va a liberar de la operación. También, ella me reveló que este Servicio de Cirugía tiene virtudes del terreno; tendientes a solucionar mi Asunto. De modo que confiado en la Naturaleza me dejo estar, aquí, en Cirugía, hasta que Ella disponga mi traslado.

Espero de que en la próxima vez que me vengas a ver, me des una carta luya, de contestación a la presente. Otro tanto, podemos hacer con las demás chicas. Ustedes me dan cartas, cuando me vengan a ver y retiran cartas mías, de respuéta,

Con besos, abrazos y caricias, para ti y para las chicas, te saluda, afectuosamente,

Frenkel.

EL MAL

I

Yo conocía aquella historia, por el año 1942 Diego Ruiz era un joven domador de la finca San Andrés, situada en La Silleta, Salta. Su persona era admirada y estimada por sus amigos y conocidos, y su presencia en las fiestas era recibida con grandes demostraciones de alegría. Durante las *marcadas* que preceden y siguen al carnaval sabía ensillar un moro peruano de la mejor clase, encasquetarse su poncho colorado y apresillar el mejor lazo, lustroso y sobado para esas oportunidades. Así marchaba a cumplir con las invitaciones que desde hacía largo tiempo le habían hecho llegar los dueños de las yerras.

En una de esas se enamoró de una criolla, empleada en casa de los dueños de una finca vecina.

Pasó un tiempo, la pareja prosiguió ardientemente un enamorado romance hasta que un día ella, por causa justamente de él (los patrones lo habían visto salir a la madrugada de su pieza) tuvo que marcharse a casa de

sus padres en Jujuy. Aquella mañana y mientras esperaba el ómnibus que debía conducirla primero hasta Salta, se juraron eterno amor e inmaculada fidelidad.

Quedaron también en que él habría de ir a pedirla a los padres algunos meses después y que mantendrían continua correspondencia.

Pero resulta que Diego no le escribió jamás ni fue tampoco a visitarla.

Muchos meses después se encerró en la pieza en que vivía para no salir de allí a lo largo de doce años. Era una pieza sola, con una galería por delante y cerca de la casa donde vivía un tal Teodoro Zuleta.

Vinieron algunos amigos y le hicieron toda clase de preguntas que él no quiso responder. Les dijo que no necesitaba ni quería ninguna clase de visitas y los echó. La familia vecina le pasaba por una pequeña ventana uno o dos platos de comida que a veces ni tocaba.

Hasta ahí es la parte de la historia que yo conocía y que me la contó mi padrastro, uno de los pocos que lo veía y que él dejaba ingresar y a veces hablaba.

Habían pasado doce años en ese estado de cosas. Casi nadie le había visto fuera desde aquella fecha. Sólo había una noticia, una noche unos arrieros que traían caballos desde Santa Fe decidieron acampar cerca de la casa de éste. El más joven se apartó un poco bajo un gran algarrobo y ya se dormía cuando vio aparecer lentamente un hombre alto, de bombachas, que al claro de luna dejaba ver una barba que le llegaba hasta la cintura, una cabellera que le cubría por atrás y unas manos inmensas alargadas por tremendas uñas.

El arriero se llevó tal susto que esa misma noche se marchó a Salta y al otro día tomaba el tren para el sur.

II

Mientras cenábamos la noche del 10 de julio de 1954 (yo había llegado esa misma tarde a visitar a mi madre) sentimos de pronto unos golpes y gritos afuera. Era Zuleta que le pedía a mi padrastro que llevara a Diego en camión a Salta, pues por fin había conseguido sacarlo de la pieza y lo tenía allí cerca en una jardinera. Esta vez no hubo muchas dificultades pues casi lo había pedido él mismo después de una incursión por cerca de la casa de éste en pleno día, con el espanto de la dueña de casa e hijos y de haberse puesto a gritar en su pieza. Acudieron algunas personas mientras Diego deliraba, veía llegar carrozales y coches, decía que no quería ver a nadie, gritaba, sentía que sobre su cabeza se abría el techo y que empezaban a caer muebles y más muebles que lo devoraban, que no había ningún sitio sin ellos, que se le metían por la boca, lo asfixiaban.

III

El camión se deslizaba rápidamente hacia el gran pozo de luces que hormigueaba en el fondo. Por sobre nosotros pasaba un enjambre de frías estrellas. Atrás, en la caja iba cubierto por un poncho Diego, tres gauchos más y yo. El frío se nos colaba por las narices auscultantes, por las orejas duras. Era un hombre de aproximadamente cincuenta años, de alta frente, pelo lacio echado para atrás, cara enjuta, pómulos y quijadas salientes.

Su gran barba y melena fluían a veces por debajo del poncho ante los embates del viento. Hablábamos a media voz, las preguntas y respuestas eran comprensivas y amables. Aquellas cinco sombras semi-incorporadas en las tinieblas, avivando de rato en rato el tizón de un cigarrillo nos predisponía a la parquedad y al silencio.

Yo me levanté de la esquina donde estaba sentado y me ubiqué a su lado ofreciéndole un cigarrillo, encendí un fósforo, hizo un ademán de sacar una mano, la asomó casi hasta la mitad, se la miró de golpe y con una ligera contracción de su rostro la volvió bajo su poncho como obedeciendo a un resorte. Aparecieron unas enormes uñas encorvadas, ganchudas, vueltas hacia la propia palma.

Me puse a conversar con él. Hablaba naturalmente, me contó de sus premios en domas de Salta, Tucumán y Jujuy y me dijo “yo quisiera que a algún macho le pasara lo que a mí me pasa”, yo asentí. Lentamente me fue contando lo que le ocurría. Resulta que con el correr del tiempo la novia se había casado con el hijo de un curandero, se le empezó a presentar de noche y prohibirle que saliera, lo dominaba. O aparecía su suegro y entre los dos, uno de cada lado de la cama, le iban ensartando lentamente alfileres en el pecho. Así días y días. Dijo acordarse de que una vez le había dado una fotografía a su novia y que quizás de ahí provenía aquel mal.

Y me contó varias cosas más, cosas tremendas que ponían los pelos de punta, sin exasperarse, como si relatara algo profundo y pacientemente sentido, sin el menor asomo de anormalidad.

Ya nos habíamos sumergido en aquel renacuajo de luces y estas empezaban a pasar velozmente por nuestros costados cuando me dijo casi incorporándose de golpe: “niño, los martes y viernes son días malos, Chiliguay se le va a aparecer a Ud. y le va a preguntar por mí, Ud. dígale que no sabe nada, que no me ha visto, porque seguro que de no encontrarme en la pieza va a averiguar y a perseguirme”.

El tono de convicción y la mirada de aquel hombre me sugestionaron. Sentí que un sudor frío me corría por las sienes, todo el mundo se me nublaba.

Veía solo aquella cara, esos ojos apasionados, solitarios y las palabras que martillaban en mis oídos, *niño, los martes....*

Llegamos, había que dar cuenta en la Central de Policía, como era domingo no se lo pudo llevar al Hospital Neuropsiquiátrico. Allí decidieron hacerlo quedar aquella noche y poco después llegaron fotógrafos y periodistas que lo miraban y lo examinaban como a un bicho raro.

El interés anecdótico y la fría curiosidad de aquella gente nos impelieron a acelerar en lo posible nuestro regreso.

A los pocos días estuvo de vuelta Diego en La Sillita. Los médicos no le habían encontrado nada, se le acomodó una pieza en la comisaría y se llamó a un curandero, que era realmente su pedido.

IV

Rodeábamos aproximadamente quince personas el gran fogón hecho en el patio de la casa de Justo Arias, hasta allí fue Diego. Después de una serie de rituales consistentes en conjuros, palabras raras, unciones con vinagre y coca, de vino bendito y algunas cosas más como un sapo dado vuelta, se lo llevaron para adentro.

En medio de la expectativa general el curandero afirmó su superioridad sobre Chiliguay y la pronta cura del paciente. Entonces tomó una piedra, dijo unas palabras, la frotó con un trapo y la arrojó al fuego.

La piedra cayó apartando pedazos de leña y brasas y un enorme chisperío inundó la oscuridad cercana. Miramos, de golpe la piedra empezó a hervir hasta sumirse suavemente como un vapor de agua. Las llamas se incorporaron y el fuego siguió como si tal cosa.

Yo miré a los circundantes, temblaba, dije algo que no recuerdo y que nadie escuchó. Agarré mi vaso, lo llené hasta el borde y me lo empiñé de un trago. Monté sobre mi caballo y partí al galope. Solo cuando hube llegado a mi casa y visto la luz que fluía a bocanadas desde mi cuarto me di cuenta de mi estado; y un gran calor, como el de algo que se creía definitivamente perdido, inundó mi pecho.

Crónica de escritura

COMENTARIO A LA CARTA

Esta carta expone una visión de la locura que tal vez yo no tenía en ese momento. Mientras uno la lee no percibe mayores sorpresas. Presenta una

apariencia de “normalidad” por la forma en la que está escrita y la manera de expresarse del paciente, hasta que en un punto se empiezan a introducir algunos contenidos que rompen la verosimilitud de normalidad. Me asombra mucho cómo las dos realidades pueden convivir en una misma persona y casi en el mismo momento. O quizás, cómo compartimos distintas realidades.

A partir de esta y otras experiencias aprendí con mayor amplitud y de manera directa lo que la locura es para quienes la experimentan, y a considerar y tener en cuenta distintas estructuras de la mente humana. En este caso me llama mucho la atención que en esa sesión de Psicodrama que él cuenta en la carta, aparezca sentado como una especie de rey “loco” otorgando soluciones a los demás. Lo que se propone como un juego de ficción es vivido como realidad. ¿Qué distingue la realidad de la ficción?

La propia palabra *real* me genera asociaciones entre ficción, realidad y realeza. Un lio de palabras, especialmente por estas dos últimas. ¿Existen conexiones entre lo real de la realidad y lo real de la realeza? ¿Entre “rey” y “realidad”, o entre “realeza” y “realidad”...? ¿“Lo real” es “real”?

Realmente es un loco y real problema.

30 de julio de 2019.

COMENTARIO SOBRE “EL MAL”

Me parecía importante fijar en un relato esta experiencia fuera de lo común, sobre todo por la época en la que lo escribí, y por mi edad. Pero además por la cuestión de la locura, de la que yo tenía algunas referencias por mi familia Quiroga. Me interesa la última imagen del relato en la cual yo no comprendía nada, pero sí tenía la intuición de que me había influido el brujo con una especie de hipnosis. Al cabo de mucho tiempo, descubrí en un artículo sobre este tema un mecanismo donde se influye al inconsciente y que me serviría a mí como motor también para el teatro. “El botón” es para mí un primer intento de una forma completamente occidental de profundidad inconsciente. Ya que se trataría de un automatismo (como sugiere el nombre “botón”) y no de una serie de procedimientos del orden de la concentración comunes en las culturas orientales.

Es curioso que se haya relacionado en mi vida la hipnosis en mi juventud con mi descubrimiento posterior de su uso con fines teatrales.

Este relato es también prueba de mi deseo de ser escritor, que no duró mucho. Para mí, tanto “El Mal” como la ficción que construye el psicótico en la carta son, a pesar de que se desarrollan en ámbitos distintos, formas

particulares que constituyen una inclinación a la vida imaginaria (latente en el arte, y/o en la vida).

Diciembre de 2018.

REFLEXIONES SOBRE... ¿REALIDAD? ¿FICCIÓN?

Creo que todos los seres humanos participamos de una especie de locura. Por lo tanto, vivimos en desequilibrio, somos potencialmente “locos”, y el arte puede ser uno de los caminos para conseguir un equilibrio en el plano de la salud mental. El mimo, por ejemplo, desde hace más de sesenta años contribuye en mi salud física y mental... o al menos eso creo.

¿Por qué habría abordado este tipo de proyecto en el Borda? Creo que así como lo abordé lo dejé, porque no tenía verdadera conciencia del sufrimiento de estas personas. Si bien no creo tener condiciones natas para “curar” a nadie, me interesó el planteo. Me pareció interesante el hecho de que lo artístico o lo teatral se pudiera ligar también a ese plano y que pudiera servir a la salud, pero salvo en este caso o algún otro esporádico, nunca me atrajo intentar modificar la “locura” de las personas.

Considero que en el teatro todo es ficción. Incluso en un teatro realista y/o naturalista donde se juega con la ilusión de que es una realidad, tomar la ficción por realidad (sin tener en cuenta las convenciones) tendría su cuota de locura, en tanto confunde realidad y ficción.

Pero depende de lo que entendamos por realidad. En el caso de la locura, ¿qué es la realidad? ¿O qué es la ficción?

Diciembre de 2018.

Anecdotario VI

HACER APARECER EL SOL

Rojas-Bermúdez comenzaba su sesión con los pacientes preguntándoles cómo lo habían pasado, si había novedades, etc., interesándose por sus vidas dentro del hospicio. En algún momento a un paciente que se mostraba muy callado, le preguntó por sus poderes. Este le contestó que estaban muy activos. El hombre llevaba siempre una Biblia que en ese momento sostenía entre sus piernas.

Rojas miró a la ventana y le preguntó si era capaz de hacer aparecer el sol en ese momento (estaba nublado). Él contestó que sí. Fue hasta la ventana, abrió la Biblia y se concentró. Pasó un tiempo, y de golpe el sol entró por la ventana.

Los Yo-auxiliares (nosotros) no pudimos contener la risa. Rojas, ni lerdo ni perezoso, lo felicitó, pero seguidamente le preguntó si ahora que había logrado eso podía hacer desaparecer el sol, y él le contestó que sí. Volvió a abrir la Biblia y se concentró. Esta vez estuvo mucho más tiempo concentrado, pero la luz del sol seguía entrando por la ventana. Me parece que Rojas quería demostrarle la relatividad de los poderes que creía tener.

OTRA DE LOCOS

Rojas había traído de EE.UU. un equipo de grabación para registrar la imagen de los pacientes y que ellos se vieran. Es muy posible que haya sido una experiencia pionera en América Latina. Para ese entonces la imagen había mejorado mucho su calidad por su utilización comercial, publicitaria. En una de las primeras sesiones a Rojas le preocupó mucho el hecho de que no hubiera casi respuesta de los pacientes. Ni positivas ni negativas. ¿Verían las imágenes? ¿Y cómo las verían?

Le propuse utilizar televisores viejos: aquellos que había que graduar la imagen, y que se la podía achatar y volverla desagradable (para la visión occidental). Rojas me contestó con cierto sentido del humor: “¿Usted quiere joder a los locos?”.

Ahí me di cuenta que es muy diferente experimentar con gente enferma y también de la diferencia entre lo que yo consideraba experimentación y lo que entendía un hombre dedicado a la salud.

Sobre todo me di cuenta de que yo no era terapeuta. Y menos un médico.

LA BAILARINA DESUBICADA

No fui el único desubicado del grupo. Un día le tocó el turno a una bailarina. La misión era caldear el ambiente “bailando” hasta que algún paciente atraído le respondiera espontáneamente. Si eso no ocurría ella podía invitarlos a bailar –individual o grupalmente–, y si ellos tampoco intervenían podía caldear el ambiente utilizando a los “externos” (nosotros) como ejemplo.³

De entrada fue un fracaso. La bailarina empezó a hacer movimientos gimnásticos de calentamiento muscular dignos de un acróbata. Para peor era muy grandota, se veía mucho, impactaba. Y estaba muy cerca de los pacientes, quienes la miraban espantados porque conocían el mecanismo de intervención

³ N. del Ed.: Véase el Anexo IV, “Desarrollo del lenguaje de la acción corporal”, en el que se explica el término *caldeamiento*.

y no sabían cómo responder a eso. Por supuesto, ni siquiera movían un pie, ni por reflejo, ni por solidaridad con la danza, ni por gusto. A la hora de las invitaciones nadie quiso saber nada. Después nos sacó a bailar a nosotros que apenas la podíamos seguir.

Como queríamos ayudarla poníamos la mayor concentración en bailar con ganas o gusto. Igualmente, nos quedamos bailando solos.

OTRA DESUBICACIÓN

En el grupo había un médico que manejaba otro equipo en el Hospital Neuropsiquiátrico Moyano, para mujeres. Un día me pidió ir a trabajar con maquillaje empleando el mismo sistema que estábamos realizando en el Borda. Me maquillaría de mimo (blanco) delante de ellas. Había aprendido de la experiencia de la bailarina: había que realizar intervenciones lo más accesible posible para los y las pacientes. El maquillaje lo era. Espontáneamente, cuando comencé, una de ellas empezó a contar que en su juventud había actuado en teatro de revista. Se me acercó. La empecé a maquillar y luego cada uno se siguió maquillando. Ella propuso que representáramos algo, y sugirió “jugar a que nos ahorcábamos”.

Estaba encantado con el éxito de la respuesta obtenida por mi intervención. Comenzamos. De golpe noté que los médicos empezaron a gesticular y me hacían señas, diciéndome que tuviera mucho cuidado o que no continuara. Vi que empezaron a llegar enfermeros. Todos estaban muy atentos a lo que pasaba, y yo no entendía nada. En algún momento ella me agarró del cuello contra el suelo y, por supuesto, yo hacía como que me apretaba fuerte y sufría. Un médico dio por terminada la experiencia y todos nos rodearon apresuradamente. Como me había “copado” con el juego, no entendía la razón. Después me explicaron: conocían su historia clínica.

Tal vez por machismo no pude ni remotamente (a pesar de que ella era, físicamente, fornida) pensar que me iba a superar en fuerza o resistencia. Incluso cuando cualquier persona, en circunstancias de “locura”, puede llegar a tener una fuerza de novela. Tampoco se me pasó por la cabeza que el juego podría llegar a deslizarse rápidamente de la fantasía... a la realidad.

PARTE VII:
**APUNTES SOBRE
EL MIMO, EL SILENCIO
Y LAS PALABRAS**

Introducción a un libro olvidado¹

Cuando a principios de 1964 llegué a Buenos Aires (después de siete años de estudio y trabajo en París), me planteé en primer lugar la necesidad que tenía de recomenzar todo de nuevo en función del pueblo argentino, investigar sus resortes, y ver cómo podía llegar a él creando un movimiento que si bien pudiera tener raíces europeas, fuera nuestro (porque el hecho es humano). De esa necesidad y de la de dar a mi país algo que creía que le hacía falta, nació la Escuela (la prueba era mi viaje a Europa para estudiar eso, y la certeza que había muchos seres humanos que lo necesitaban y no lo podían hacer). Es por ello que a pesar de que gente conocida me sugirió que me convenía dar Expresión Corporal para actores, no lo hice, debido a que consideraba lo otro más importante. Expresión Corporal en función del actor podían darlo tal vez, y lo daban, bien o mal otras personas. Esto no.

Y de allí surgió la Escuela. Y de ella las preguntas que se me fueron formulando o que yo intuí. Ellas abarcan sobre todo de 1964 a 1966. Por lo tanto ciertas contestaciones (como las preguntas, por supuesto) son productos de esa época, que he querido guardar lo más aproximadas a su forma original. Por ejemplo: la pregunta sobre el realismo se me hacía a menudo debido a su general vigencia en los métodos de estudio. Esa pregunta entrañaba otra: ¿el Mimo (o la pantomima) deforma al actor? Cuando no era una pregunta se trataba de una afirmación y entonces se ponían a estudiar danza, que esta sí deforma. Y por supuesto entrañaba también la pregunta sobre el aparente ataque a la danza como forma de aprendizaje de Expresión Corporal. Esos

¹ N. del Ed.: Se trata de un conjunto de escritos para un primer libro inédito de Ángel Elizondo a partir de preguntas habituales que le fueron haciendo sus alumnos en la Escuela que fundó, o en conferencias y distintas actividades que realizó, debido a la novedad de la disciplina. También, lógicamente, aparecen interrogantes que él mismo se propuso para reflexionar. Los textos que siguen fueron producidos entre los años 1964 y 1966. Se seleccionaron solo algunos de ellos, y se realizaron notas y correcciones mínimas para su inclusión en este libro. Es necesario que el lector tenga en cuenta esta observación, ya que no se realizaron correcciones de contenido, y muchas afirmaciones, datos e informaciones que se dan en estas páginas corresponden a reflexiones del autor en ese momento.

dos años fueron de lucha contra creencias para mí perimidas. Y una dura lucha contra la estupidez. No había vanguardia (en cuanto a movimiento). La sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella no existía. Nosotros, al inaugurarse, hicimos uno de sus primeros espectáculos. Y desde entonces la cosa ha ido evolucionando. Y ahora casi no hay espectáculos teatrales donde no se desarrolle algún elemento sacado del Mimo. La gente sigue diciendo cosas, pero menos. El realismo dejó de ser la única actitud y como consecuencia el hombre ha agrandado sus posibilidades.

Seguramente en muchas cosas estoy equivocado, pero creo que hay que tener el valor de equivocarse. Espero que no, no por lo que pueda representar como golpe a mi vanidad, sino porque ello haría que otras personas no se equivoquen si me creen. Pero de todas maneras he revisado mis conceptos, porque al no haber bibliografía sobre lo que digo, la mayor parte ha tenido que ser sacada de la experiencia y de la reflexión. Así como de la intuición, por supuesto, ese vasto depósito de semi-conocimientos puestos allí no se sabe por quién durante miles de años o minutos, y que tan bien puede servir si se la sabe explotar y oír, y conducir. Sé que si pusiera una cita bibliográfica (extranjera, y si es posible en el idioma original) sería más convincente para nosotros, argentinos, pero no tengo opción. *Tant pis.*

Creo que, además, la contestación de estas preguntas es en cierta medida un manifiesto del Mimo-acción, por otra parte ya enunciado en todos mis espectáculos, y que ellas pueden ayudar a los alumnos que ingresen a la Escuela o a los que están en ella, pues es un punto de referencia real sobre el cual se puede partir, incluso para no estar de acuerdo.

Pido disculpas por el estilo que no he cuidado lo suficiente (no soy escritor) y que a veces es fundamental en la comprensión exacta de algo. También por la insistencia en ciertas cosas y la repetición de otras (se debe a una preocupación didáctica) y por alguna pregunta que no haya oído o se me haya olvidado, voluntaria o involuntariamente.

Gracias.

¿El Mimo es un arte?

En primer lugar habría que preguntarse lo que es un arte. Confieso que frente al fenómeno artístico actual me siento incapacitado para dar esta respuesta. Me preguntaría mejor: ¿el Mimo tiene un valor, como expresión artística del

hombre, equivalente al de la pintura, la escultura, la música, la danza, el teatro, el cine, la literatura? Hasta ahora, incluso como género independiente, es solo una forma de teatro. Más aún, en su origen, o sea en sus elementos dispersos es solo no ya una forma, sino elemento del teatro y del circo, de la danza, del cine, etc., lo que nos hace decir que Chaplin era un mimo, o que tal actor es un gran mimo, o que tal bailarín también.

El Mimo, como expresión verdaderamente independiente, comienza su vida (en Francia) hace muy poco tiempo, treinta años, a pesar de que sus elementos básicos están en el hombre antes que la palabra (las piezas llamadas *Mimos* del teatro griego debían este nombre al carácter realista-imitativo de sus temas, muy hablados). La pantomima romana es una obra de teatro corriente en la cual el texto estaba en la boca, por lo general, de un coro, o de un coreuta. El resto, es decir, la mímica y la acción (muy rudimentaria debido a su origen) la llevaban a cabo actores-mimos o mejor dicho pantomimos. El origen de esto data posiblemente de *Livius Andronicus*: al quedarse afónico hizo recitar el texto y acompañarlo al son de la música, mientras él cumplía con el resto. Por último, la *Commedia dell'Arte* emplea abundancia de palabras y gestos, y casi siempre al mismo tiempo, lo que constituye por otra parte uno de los recursos de lo cómico. También contaba con acciones puras, pero siempre condicionadas a la intriga verbal como medio de comunicación (lo que el Mimo pretende es llegar a una comunicación solamente activa). Y la pantomima francesa es fundamentalmente la supresión de las palabras de la *Commedia dell'Arte*, lo que no cambia el medio de comunicación (verbal).

El Mimo como expresión independiente agrupa los elementos mímicos ya citados y dispersos hasta ahora. Todo ello se resuelve por una comunicación activa. La palabra podría tal vez intervenir, como la acción en el teatro, pero sin por ello constituir lo importante. El Mimo se comunica por acciones. Podríamos decir que es un teatro al revés, donde (insisto) los actores se comunican por acciones y puede o no haber palabras o ruidos de acompañamiento. Teatro al revés porque por el momento el Mimo utiliza la escena teatral. No creo que la escena teatral actual sirva a la acción.

Esta forma de acción que provoca otra acción y que se resuelve por acción no fue nunca dada. En el teatro oriental existe una aproximación. De todas maneras, el hecho verbal continúa su supremacía. De encontrarla como forma artística cumplida habría que buscarla en ciertas civilizaciones primitivas o en evidente retraso con respecto a la civilización actual. ¿Y por qué buscarlas en capas de la sociedad en evidente retraso? Porque estas capas están en retraso

como el cuerpo. Y porque estas capas, por una necesidad de equilibrio, serán las sociedades del futuro.

¿Entonces el Mimo puede ser un arte del futuro? Eso es. El hombre a través de su historia no hace más que completarse. Dar todas las posibilidades inherentes al hombre que, por una razón u otra, han quedado relegadas.

Por otra parte, si existe un hecho solamente verbal como la radio, tiene que existir un hecho solamente activo, como el Mimo. De manera que millones de personas de expresión activa puedan encontrar su expresión artística, hoy canalizadas tal vez en el fútbol, los deportes, etc.

Este hecho vendrá. Por el momento el Mimo solo está en sus comienzos. Le es todavía necesario un lugar donde desarrollarse, una forma consolidada en función de ese lugar, intérpretes, directores, gente que piense y resuelva en acción. Muchos de nuestros actores (incluso con mucho mérito) serían mejores mimos que actores. Es a este tipo de seres que va dirigido el Mimo.

PD: Bajo otro concepto, el que dice que arte es todo aquello que hace el hombre, evidentemente el Mimo lo es, y por supuesto bajo el que implica la gratuitud como factor fundamental en bien de la satisfacción estética, lo es mucho más. En cuanto a que trata (de acuerdo con el mecanismo de las Bellas Artes) un solo aspecto de las posibilidades expresivas del ser humano, también. Nuestro material es la acción como el de la pintura el color. Creo, pues, que el Mimo es un arte (con mayúsculas) en vías de desarrollo.

¿El Mimo es limitado?

¿Qué arte no es limitado? La pintura, la escultura, la danza, el cine, la música, la literatura, el teatro, son limitados. Y justamente dichas limitaciones han permitido a cada una de estas artes llegar a su mayoría de edad.² Si la pintura hubiera incorporado el volumen (que en principio pertenece a la escultura) desde un principio, no hubieran sido posibles los Goyas ni los Picassos. La escultura no

² N. del Ed.: El planteo de la especificidad de los medios y la autonomía de cada una de las disciplinas artísticas se remonta, al menos, al *Laocoonte* de Lessing (1766) y tiene una larga tradición, pero toma un nuevo impulso en las décadas de 1940 y 1950. En ese sentido puede vincularse directamente este planteo con la concepción del arte de Étienne Decroux, y en consecuencia también, por ejemplo, con el modernismo de Clement Greenberg, tan influyente en ese momento.

trabaja el sonido y este es inherente al hombre, por lo tanto, es limitada. La danza tampoco la palabra (como medio de comunicación), luego es limitada. En el teatro es imposible hacer un combate con diez mil personas o mostrar un campo de cien hectáreas, por lo tanto, es limitado. En el cine, hasta ahora, no hemos visto un hombre concreto de carne y hueso salir de la pantalla, y el volumen es un componente vital del hombre: sin volumen el hombre no existe. Desde el momento que no puede mostrar un ser tal cual es, sino su imagen, es limitado.

Todo progreso está fundado sobre una limitación. Cada vez que el hombre ha querido hacer algo importante se ha limitado a un terreno y ha trabajado ese terreno, voluntaria e intuitivamente. El hecho de limitar hace que podamos conocer a fondo todos los recursos del terreno limitado. Luego, es una forma de enriquecimiento.

Si la pintura no lo hubiera hecho no habría podido conocer a fondo el universo del color, o la música el del sonido, o la literatura el de la palabra escrita, o el teatro el de la palabra hablada, o el cine el de la imagen, o la danza el del movimiento. Es decir que el hombre, para producir artes, ha aislado un componente vital y lo ha trabajado por separado, enriqueciéndolo justamente por su limitación hasta agotar todas las posibilidades de ese universo, y ello es lo que permite la obra de arte. Las artesanías no lo son porque no se limitan lo suficiente (además de otros motivos).

El cine mismo, nacido en nuestra época, procedió así: primero fue solo imagen, y este hecho obligó a codificar todo un lenguaje de ella. Todo arte que nace sigue un idéntico camino (más o menos rápido, o en forma diferente), porque concierne a la naturaleza del hombre. Este con su vida no puede hacer muchas cosas. Por lo general, hace solo una: luego no importa qué hecho será el reflejo de esa limitación que es su vida. El hombre es limitado (lo está por su físico, por su inteligencia, por el sueño que lo vence, por la muerte).

¿Cómo entonces pedir que el mimo no sea limitado? Una vez llegado el agotamiento de los recursos de su terreno, su mayoría de edad, las artes tenderán a abandonar su limitación y se abrirán para incorporar otros terrenos de donde tal vez surgen nuevas artes. En la pintura o en la escultura actual, ya se observa este proceso (pinturas con volumen, esculturas coloreadas, o que se mueven, mezclas de dos o más elementos primarios), como en todas las otras artes. Pero para ello han sido necesarios miles de años de limitación y de esa unión de dos o tres elementos surgen otras limitaciones.

La acción es un elemento vital en el hombre. Ningún arte la trabaja. Nosotros nos limitamos a su esfera a fin de trabajarla mejor. Hay cosas que con

ella podemos expresar y hay cosas que no. Hay artes que son más limitadas y otras menos. Mi experiencia me dice que cuanto más limitado es un arte, más arte, en cierto sentido, tiene posibilidad de ser (cuando lógicamente dentro de ese terreno hay diferentes posibilidades artísticas). Porque la libertad puede dar origen, en muchos casos, al macaneo, a la improvisación, al derroche exterior. Por ejemplo, cuando se tiene mucho a mano para componer un cuadro es más fácil hacerlo que cuando se tiene una hoja de árbol, porque tal vez es necesario ver en esa hoja todo el árbol. Y eso solo puede hacerlo un creador.

Entre los nuevos artistas que postulan la libertad, hay muchos más macaneadores que pasan por verdaderos que en una rama menos libre. Y como cualquier cosa es válida no hay problema. Todo en pos de la libertad.

¿Por qué no hablamos? Simplemente porque la acción no habla. El color, el movimiento, el volumen, tampoco. ¿Y por qué hay que hablar? Tampoco hacemos como que hablamos, ni gestos que correspondan a palabras. Luego nos trasponemos. Actuamos simplemente y nos comunicamos por acciones.

¿Y por qué el teatro no actúa corporalmente? Actuar (completamente), no solo encender un fósforo o tomar un vaso, sino caminar durante 500 metros, andar a caballo 50 kilómetros, hacer entrar multitudes, subir en avión, en dirigible, nadar, jugar al fútbol o al polo, tomar un barco, correr, etc. Porque todo esto es acción. Luego si el teatro toma solamente un pedazo (sin importancia) de la acción para luego comunicarse y apoyar la palabra, nosotros podemos encarar las cosas al revés y hacer acción pura, o tomar un pedazo sin importancia de la palabra para apoyar y comunicarnos a través de acciones (ya dijimos que cada arte trabaja un solo elemento inherente a él, aun cuando puede abarcar otros secundarios: por ejemplo, el cine sin imagen deja de ser cine; no obstante, secundariamente puede haber música, palabra, olor, etc.). En el teatro lo importante es la palabra, sin ella no hay teatro. Esto no quiere decir que secundariamente no pueda haber música, baile, acción, pero eso no es la esencia, la columna vertebral del teatro. Aunque no existieran, al haber palabra, sería teatro. Por el contrario, si hay música, baile, luces, pero no hay palabra, jamás sería el teatro que conocemos. La parte que se limita del ser humano es equivalente. Porque el ser humano es un todo y en cuanto no se puede hacer ese todo se está limitando: si a alguien se le hubiera ocurrido fabricar un arte ilimitado no habría más que ese solo, que resumiría al hombre, pero sería mucho más superficial y menos importante que la pintura, la danza, el teatro, etc., reunidos.

Tampoco amputamos. No utilizar no es amputar. Nuestra civilización no ha usado, fundamentalmente, lo corporal, por una serie de razones que le

conciernen y que son muy valederas. Ello no quiere decir que haya amputado el cuerpo. Salvo si se hace una metáfora.

Las personas que hablan de la limitación del mimo como equivalente de falta de posibilidades artísticas son las que por lo general no lo conocen. No saben ni su historia ni sus bases. Confunden mimo, con pantomima, con gesto, con mímica, con movimiento, etc. Yo me pregunto: ¿cómo se puede saber si un idioma tiene pocas posibilidades comunicativas si no se lo conoce, ni se lo habla, ni se participa de sus convenciones? Y eso es lo que pasa. El mimo es un hecho actual, moderno, basado en la acción. Todo está por hacer.

Los alumnos que llegan a la Escuela se maravillan de la cantidad de posibilidades que con un poco de lavaje espiritual y corporal es posible llevar a cabo. Porque el hombre no sabe ver, sino lo que le han enseñado a ver. Y esta civilización nos ha enseñado a ver muchas cosas, pero también nos ha impedido otras. Toda formación es una deformación (con respecto al hombre total, naturalmente). Y estamos deformados. Hasta que otra cosa nueva llegue, nos cambie un poco la visión, y nos complete un poco más. Yo recuerdo que hasta hace poco tiempo los actores de teatro decían que el cine no era un arte solamente porque la forma en la que ellos eran empleados era diferente. No se puede, por eso, negar un hecho tan evidente. Podrían haber dicho que no eran actores de cine, o que este todavía está por formarse, pero no negar una realidad tan palpable: fruto de la deformación que es una formación.

A nosotros nos faltan muchas cosas. Que vendrán con el proceso histórico, porque el hombre lo necesita, y no solamente porque nosotros lo hayamos decidido.

Lo argentino en el mimo

Llamamos Mimo al arte que agrupa los elementos mímicos dispersos hasta ahora y que se manifiestan de manera independiente entre las artes interpretativas. La pantomima es solo una de sus partes.

El Mimo nace en Francia. Étienne Decroux hace ya treinta o cuarenta años comienza sus primeras experiencias para darle un carácter individual (con respecto a las otras artes). Reúne los elementos mímicos del teatro, danza, circo (lo que por lo general llamamos mimo del actor, del bailarín, del *clown*, etc.), de la vida, etc.; los codifica y los entrega. Funda una escuela y después realiza espectáculos y conferencias. Forma a Jean-Louis Barrault y a Marcel Marceau.

Estos dos últimos lo divultan por el mundo (por medio del teatro el primero y de sus espectáculos mímicos el segundo).

Siguen a Étienne Decroux, su hijo Maximilien y otros que fundan escuelas. De las cuales saldrán otros mimos. Con otras ideas.

En Francia nace el cine. En el mismo país, el Mimo. ¿Por qué?

Creo que por una razón: Francia, país de expresión verbal, crea al mismo tiempo reacciones. Crea dos artes activas: el cine y el mimo. En otro lugar, posiblemente, estas habrían tardado mucho más tiempo en nacer.

El mimo es un arte en vías de desarrollo. Hasta ahora son muy pocos los ejemplos de obras de arte mímicas. Esto no quiere decir nada. En 1920 eran pocos los ejemplos de obras maestras del cine. América es un continente del futuro. El mimo es un arte del futuro.

Los mimos latinoamericanos (o sus compañías) hacen “cosa francesa”. Se pintan la cara de blanco porque lo vieron hacer. El hecho de que Jean-Gaspard-Baptiste Deburau se la pintara era debido a la tradición, casi inexistente en nuestro medio, a la falta de iluminación de los teatros y a la necesidad de centrar sobre la cara el juego debido a la proximidad de los espectadores. Una boca pintada de negro es mucho más visible. Y su traje (blanco) también. Demás está decir que este personaje fue justificado por el romanticismo de la época y el hecho de actuar sin palabras, lo que daba libre vuelo en posibilidades a la imaginación.

El Mimo actual es concreto. No explica más un texto teatral. Actúa.

Este hecho de actuar concretamente está de acuerdo con nuestra raza. Con nuestros problemas.

Me pregunto: ¿tenemos personajes, acciones, hechos activos, que puedan dar la posibilidad de un Mimo argentino? Sí. Tenemos el hombre de la ciudad y el campo. El de las medianas ciudades y el del medio campo.

El problema consiste en, con una técnica que nos viene de afuera, construir algo nuestro, modificando hasta cierto punto esa técnica. En todo arte nuevo creo que tiene que ser importante la técnica, el mecanismo. En caso contrario el hombre lo hubiera inventado o encontrado hace ya mucho tiempo.

El cine japonés no tiene nada del cine francés (salvo la imagen, naturalmente). Ni el ruso. Ni el americano (del norte). Cada uno de estos pueblos ha asimilado este invento “extranjero” y ahora ya nadie se acuerda de ello. ¿Quién diría que en el Chaplin de la gran época está presente Max Linder?

Podríamos pensar: ¿el vestuario, la vida, el hombre argentino corresponden a la forma que nos viene de afuera a través de sus creadores y sus

intérpretes? La vida, el vestuario, el hombre japonés tampoco correspondían a la técnica, la dinámica del cine francés o americano (recuerdo que cuando vi por primera vez las fotos de una película japonesa tuve la impresión de un abismo entre el hecho fotográfico y el vestuario y carácter japonés). Al ver el *film* todo se fundía en una sola cosa, sin separación posible. Fue necesario modificarlo. Esto no quiere decir que se empleó otro elemento que el ya utilizado (la fotografía), para producir la imagen.

Una última cosa: uno de los valores de Marceau corresponde a los personajes, dinamismos, temática, sabor francés que desarrolla. Recordemos los *Bip* y *El jardín público*.

Un mimodrama de Étienne Decroux, hasta cierto punto de tema universal como *Pequeños soldados*, no tiene nada que ver con nuestros soldados. Nuestros soldados no tienen remotamente idea de lo que es la guerra. Como nosotros tampoco.

El Mimo es un arte de acción. De lo concreto. No creo que la acción ni lo concreto (verdaderos) puedan no tomar el sello del lugar en que se desarrollan.

La acción para el mimo es un lenguaje. Y todo lenguaje está basado en la participación de los mismos resortes por un grupo de individuos. Entendemos y nos comunicamos en el castellano porque es común a todos nosotros. Ciertas personas en nuestro país entienden el inglés, pero no todas. Luego, para que la acción como lenguaje sea transferible a nuestro pueblo es necesario que nuestro pueblo pueda participar de ella. De lo contrario haremos algo que tal vez tenga cierto éxito fugaz por su novedad, pero que no se enraizará ni llegará a ser para nosotros un hecho importante. Gustamos del fútbol verdaderamente cuando lo conocemos, lo vivimos y al mismo tiempo sabemos sus leyes que son comunes a un grupo de individuos.

Copio de mi carpeta de clases un fragmento, titulado “La elección de la acción”:

Ante todo, para que una acción sea comprendida integralmente, es necesario que se constituya experiencia en nuestra vida colectiva. Así como para hablar una lengua es necesario conocerla, tener su experiencia y recién podemos comunicarnos. Debemos pues elegir acciones que signifiquen un algo común.

En toda lengua hay algo de universal y algo de local. Es la unión de ambas lo que da valor a las cosas. Lo universal solo carece de personalidad. Lo local

solo carece de humanidad. De todas maneras, local o universal es necesario que ella pertenezca a nuestra vida, que sea una experiencia común al actor y al espectador. Así como para que una pieza de teatro llegue a fondo es necesario conocer el idioma en el que hablan los actores, también es necesario, para gustarla más, tener profunda afinidad y experiencia vital de dicha lengua y de dicho pueblo. De lo contrario es un fenómeno superficial que no engendra cosas importantes y que su, tal vez, fugaz éxito está basado más en la novedad, el exotismo, etc., que en auténticos valores de comunicación profunda entre los hombres.

Universalidad del mimo

La acción pertenece al hombre. Rico, pobre, blanco, negro... luego es universal.

Se me podría decir que el lenguaje hablado también. Es cierto, solo que el lenguaje hablado se estructuró en épocas en que la comunicación de grupos alejados era imposible y formó idiomas muy diferentes entre sí. Hoy sabemos lo que pasa en el mundo instantáneamente. Por lo tanto, un lenguaje de la acción nacido de nuestra época no puede dejar de tener en cuenta al resto de los hombres. No se puede ser más localista puro. Hacer idiomas que pertenezcan a un grupo reducido. Pero, para ser verdaderos hay que partir de un país, de sus problemas, de su vida, y tratar de comunicarlos al hombre. Hacerlos universales. Cada país tiene que ser y proyectarse: ser como individuo equivale a tener personalidad. Proyectarse equivale a integrarse al mundo en que vivimos. Lo universal puro es una utopía: no existe ni en la palabra ni en la acción, porque el clima, el suelo, la latitud, etc., condicionan al ser humano (para negar, corporalmente, distintas razas utilizan gestos y acciones distintas).

Como nuestro lenguaje no está todavía estructurado y como ello se hace en un momento en que el hombre no está más sumido en límites estrictamente locales, es de deducir que este lenguaje tiene muchas más posibilidades de abarcar completamente al hombre. Sobre todo teniendo en cuenta que la acción no es solamente lo que nos comunica con el prójimo, sino también con los animales, de donde su universalidad se amplía aún más. Es, pues, un lenguaje en el cual si bien no podemos comunicarnos con todos los seres de la tierra (pues hay acciones comprensibles para un pueblo, pero incomprensibles para otros) es, por lo menos, el lenguaje que más cerca está de hermanarnos: un mimo es un ser universal por esta aproximación, como un músico. Solo que la acción nos

sirve a la comunicación diaria, y artística, mientras que la música solamente a esta última.

PD: Debido a nuestra falta de raigambre argentina, quiero insistir sobre el hecho de que al universo solo le interesa nuestro trabajo si somos verdaderos, y en la verdad está el ser fruto de un determinado lugar de la tierra, donde se vive de una manera un poco diferente y un poco parecida al resto. Pero siempre hay que partir de esta. Como el actor debe partir siempre, creo, de sí mismo para la representación de sensaciones y sentimientos: en la medida en que los haga universales (para el auditorio) tendrá o no importancia. Pero si el actor parte de algo que no le corresponde como individuo, será falso. Por lo tanto, como el actor, tenemos que partir de nosotros mismos. Lo universal que no está en nosotros es falso y no se lo puede hacer por el solo hecho de querer hermanarnos, porque no sirve para nada. A medida que el hombre se fusione, sus posibilidades de universalidad serán mayores.

Vigencia del mimo

El hombre actual tiene necesidad de acción. De acción no solo en su vida privada y en el contacto diario con otros seres, sino también de acción en cuanto a los fenómenos artísticos. El mimo es el único hecho que encara la acción como forma de lenguaje. Si examinamos la pintura, la escultura, la danza, el cine, la música, el teatro, la literatura, ninguna de ellas utiliza la acción como material esencial de su lenguaje, sino el color, el volumen, el movimiento, la imagen, el sonido, la palabra hablada, la palabra escrita, que también pueden expresar acción pero en sentido figurado. Por lo tanto, no nos referimos a la “acción teatral”, o a la “acción verbal”, sino a la **ACCIÓN** básica, primera, la **ACCIÓN CORPORAL**. Por ejemplo, el hecho de bailar es una acción (el todo), pero en su intermedio no hay acciones, hay movimientos. Es decir que un bailarín no se comunica por acciones, sino por movimientos. Cuando incluye acciones en su baile, estas, por lo general, se estilizan (desvirtúan), pues el bailarín pone el acento sobre el movimiento. Al tomar una taza de café, le interesa más cómo llega a la taza de café que el gusto de este.

Nuestro pueblo ama el fútbol, los deportes, sale los domingos (en cuanto puede) al campo, viaja horas en colectivo, camina por esta gran ciudad, corre para alcanzar trenes. Y todo eso es acción. Luego esa parte de la vida tiene que

estar representada por un conducto artístico. Así como el hecho de que a un señor (o señora) se le hubiera, en un momento dado, ocurrido saltar al compás de un ritmo musical, tiene un arte que lo representa: la danza. U otro que viera el mundo bajo el signo del color: la pintura.

Nuestro espectador de fútbol (1) va a la cancha a ver un espectáculo, es decir, un hecho donde entran elementos artísticos. Las tribunas están colocadas de manera que el espectador vea, como en un teatro. La cancha constituye la escena, donde juegan (menos o más bien), como en el teatro, los actores del encuentro. Y el fútbol es un deporte donde no intervienen las palabras. Y es todo un fenómeno social. Quiere decir, que el hombre tiene sed de acción. Nosotros queremos construir un arte que canalice todos esos espectadores hacia un hecho puramente artístico.

Decroux dijo: "Marquen un hierro caliente a un hombre libre, pero amordazado: correrá, peleará. Hagan lo mismo con un hombre atado a un palo pero libre la boca: gritará". Las civilizaciones, como las artes, han procedido siempre así: han limitado al hombre a fin de que exprese más por uno u otro medio. La pintura ha eliminado el volumen, el sonido, etc., a fin de trabajar más a fondo el color. Nosotros eliminamos la palabra, a fin de trabajar más a fondo la acción.

¿Por qué? Pues porque esta civilización nos ha atado a un palo, a fin de anular nuestro cuerpo, tal vez para trabajar mejor lo otro: el espíritu, la inteligencia y todo lo que nos diferencia del animal. Nos ha impedido llorar, correr, saltar, sentarnos en una vereda si estamos cansados, juguetear alegremente con nuestro cuerpo si nos sentimos alegres, y millones de cosas más. Hoy estamos lo suficientemente alejados del animal para reconsiderar el cuerpo y todo lo que es la Expresión Corporal.

Y hoy el hombre se complace en el cine que es imagen de acción (en muchos casos), pero no todavía acción. Y hoy al hombre le molesta el teatro literario y de tesis solamente. Y hoy el hombre empieza a servirse de su cuerpo. En las escuelas el niño no tiene que estar ya necesariamente sentado en su banco sin moverse y sin mirar a derecha ni a izquierda temiendo el puntero que iba a estrellarse contra su cabeza y la penitencia que le impedía salir al recreo (accionar). Hoy, incluso, las maestras tratan de que el niño aprenda a expresarse corporalmente (a que no anule esa posibilidad que es innata en el hombre y a que la continúe desarrollando a la par de la expresión oral). Yo lo he constatado personalmente en las clases y conferencias que he dado y que ellas me solicitaron (pues no tuve al principio ninguna iniciativa en este sentido). Un

día, incluso, habrá seguramente en las escuelas una clase de Expresión Corporal como la hay de Castellano (Expresión Oral) y en ella tal vez comenzarán a formarse los futuros mimos (por supuesto no necesariamente), tal como hoy en la clase de lenguaje se empiezan a formar los futuros actores. Al aprender a deletrear, un niño futuro actor de cinco años está comenzando a aprender los rudimentos de su oficio.

Pero todo este movimiento, desgraciadamente, la gente no lo ve, y no lo verá posiblemente, hasta que no se le presente delante de los ojos, porque al formarnos de una determinada manera nos deforman y nos impiden ver la otra parte. A cuántas personas se les ha ocurrido pensar que las estatuas no hablaban, y eran arte. Pero todo el mundo pide que un mimo hable.

A principios de siglo la pantomima se había extinguido. Ni maestros, ni escuelas, ni mimos. Desde 1940 a esta parte (26 años), todo el mundo conoce a Marceau, a Barrault, hay dos o tres festivales internacionales de mimo. ¿Qué arte en veinte años ha tomado una dimensión más importante? El cine en 1920 estaba en sus comienzos.³ Por lo general, todo el mundo negaba que fuera un arte: “entretenimiento de feria”, se decía. Por supuesto el hombre solo lo verá cuando sea ya demasiado evidente. Porque somos así y porque somos el producto de un medio que nos impide cosas para posibilitarnos otras. Nadie hubiera pensado que un jueguito que estaba en el hombre desde siempre, que nace con él, como el hecho de las sombras chinas que se hacen frente a un haz de luz con las manos, pudiera transformarse en un arte importante. Dos mil años antes de Cristo, ya los chinos proyectaban sombras. Ello no quiere decir que ya hacían cine. Como el hecho de que los romanos hicieran pantomima no quiere decir que existiera ya el mimo, esta expresión moderna del hombre actual.

NOTA:

Tomo el fútbol como ejemplo ya que en nuestro país constituye todo un fenómeno social. Demás está insistir en que esta necesidad activa se encuentra también representada en todas las clases sociales: tenis, polo, rugby, paleta, etc., es decir que corresponde a una necesidad del ser humano en general. (1966)

³ N. del Ed.: Como fecha emblemática, se considera el 28 de diciembre de 1895 como el “nacimiento” del cine, al tratarse de la mítica proyección comercial del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el sótano del Salon Indien du Grand Café, París.

El mimo (o la expresión a través del cuerpo) como fuente de comunicación del hombre actual

¿El mimo es exclusivamente un hecho artístico? Yo diría que no. O por lo menos que el componente esencial del mimo, la acción, es sobre todo un hecho vital, fuente de comunicación entre los hombres, así como el lenguaje hablado no es solo literatura o teatro, sino antes una forma vital de comunicación, necesaria a la estructura actual de la vida del hombre mucho más que el fenómeno artístico.

En realidad el elemento base de cada una de las artes, al ser una parte del hombre, es primordial a su vida cotidiana, por ejemplo: el color es una forma de expresión del ser humano antes que pintura; el volumen está en la naturaleza antes que en la escultura; el movimiento existe en el hombre y luego este lo eleva a la categoría de arte por medio de la danza, etc. Solo que la acción, pensamos, es doblemente importante (sobre todo en este momento) porque además es uno de los dos lenguajes directos de comunicación diaria.

Dijimos que estos son la palabra y la acción. Que la primera está desarrollada, consolidada, mientras que la segunda no. Que ello se debió a un proceso social necesario, pero nocivo en la hora actual. Que en este momento tratamos de reconsiderar el problema, trabajando las partes olvidadas o dejadas de lado expresamente, a fin de hacer del hombre un todo armónico, una aleación entre espíritu y materia, sin la cual no podríamos subsistir, pues la deformación produciría un desequilibrio que, por instinto de conservación, no llevamos nunca al fin.

Es, pues, la acción (sinónimo de mimo) como medio de comunicación lo que consideraremos. La acción del animal que se aleja o se acerca de otro en signo de simpatía o de rechazo. La acción del hombre que experimenta un sentimiento, lo hace corporalmente, se comunica por él (dice con el cuerpo “siento tal cosa”) y se libera de él de esta manera. La acción del ser que camina y que puede hacerlo según diferentes motivaciones (interiores o exteriores) y que, por lo tanto, se está comunicando con aquellos que lo ven. La acción del hombre que saca todo aquello que quiere y cuando quiere al exterior de su cuerpo, a su piel, y lo vuelve lenguaje, expresión de su yo y comunicación.

¿El hombre actual necesita de este lenguaje? Ya dijimos que sí. El hombre actual no siente más (íntegramente) la palabra, ni por supuesto lo que dice, debido tal vez a la gran abundancia de ellas. En un año, ¿cuántas veces nos hemos encontrado con alguien que nos habla desde el fondo, con todo su ser? La palabra ha pasado a ser un hecho muy convencional, puramente exterior, a

veces solamente informativo. Y, por lo tanto, no nos comunicamos a través de ella. Tal vez un poco de allí viene la incomunicación tan mentada. Tenemos problemas de lenguaje. Los diferentes idiomas hacen imposible la comunicación incluso de cosas superficiales entre seres de diferentes países.

Frente a esos problemas nos queda el otro único medio de comunicación directa: la acción. Ella tiene la ventaja de ser un lenguaje aún casi desconocido o conocido instintivamente por el hombre sin haberse todavía descubierto o establecido concretamente sus convenciones y sus leyes. A través de ella fluye el sentimiento. Por la forma como el hombre aprieta, se aleja, se acerca, besa a una mujer, conocemos su grado de amor o de ternura. Por la forma como caminamos, damos la espalda a alguien, miramos, colocamos nuestros pies, conocemos el fondo de ese individuo. Un ramo de flores puede decir todo lo que miles de palabras no podrían. Y una trompada mucho más, por supuesto.

Luego la acción es un medio de comunicación entre los hombres. Y como toda comunicación, es liberación. El hombre se libera, el hombre se expresa, el hombre comunica.

La vida actual nos lleva hacia la acción: debemos correr para tomar un colectivo, subir escaleras, esquivar automóviles, caminar entre multitudes, saltar, y para esto, desgraciadamente, no estamos preparados porque no se nos ha enseñado y porque la vida, una sociedad de comunicación verbal, nos ha impedido desarrollarla intuitivamente. El hombre, pues, debe aprenderlo desde el principio (así como aprendió a hablar) para completarse.

Quisiera dejar sentado que nosotros no pretendemos expresar lo que la palabra expresa. Esta es rica y hay un terreno que le pertenece intrínsecamente, en el que es dueña y señora y en el cual nosotros seríamos unos intrusos.

Solo que hay otro terreno en el cual la palabra es también intrusa y este es el terreno de la acción. El terreno que es necesario ahora cultivar porque el otro ya está cultivado. El terreno que se ha olvidado expresamente para trabajar el otro mejor. Ahora, que está trabajado, es necesario que nos acordemos del primero, el vital, pues es una parte importante del hombre y sin él, este no existiría. Pues concierne a su cuerpo, a la liberación a través de él de cosas inexpresadas por la palabra, de sentimientos, sensaciones, impulsos de su psíquis que han sido reprimidos produciendo muchos males al hombre y que han impedido a miles de ellos cumplirse, realizarse íntegramente. El mimo es, pues, un exponente de la otra parte en el desarrollo del hombre total.

PD: Insisto, me es necesario re-aclarar que el aprendizaje que se imparte en nuestra Escuela no está orientado de entrada hacia el mimo, sino a la comunicación corporal vital y diaria, con el mismo criterio con el que se aprende castellano (para comunicarse cotidianamente). Luego, a medida que el estudio avanza, entramos en la especialización artística para aquellos que estén interesados. Como en la escuela.

Qué es la expresión corporal⁴

“Curso (o clases) de Expresión Corporal a cargo de...”. Este es el aviso que por lo general vemos en muchos lugares y donde personas con problemas de expresión (corporal) acuden creyendo encontrar la solución a sus trabas. Al cabo de cierto tiempo se encuentran con que no solucionan nada y, por el contrario, están iguales o peores que cuando entraron. En algunos casos se convencen de que es inútil tratar de que el cuerpo les sirva como medio de expresión y llegan a una frustración completa. Solo alguno que otro cayó justo en el curso que le convenía porque en el fondo no le hacía falta expresión corporal sino un poco de ejercicio, gimnasia respiratoria, destreza, agilidad u otra cosa (1).

Si nos atenemos al sentido amplio de la palabra, todo es expresión corporal, desde pintar, esculpir, manejar una máquina hasta hablar o cantar. El hombre hasta ahora no ha podido hacer nada si no es por intermedio de su cuerpo. Incluso la transmisión de pensamiento es muy posible que se realice a través de contracciones, tensiones, distensiones de los centros nerviosos donde se originan. La muerte del cuerpo determina el fin de la labor más espiritual. El espíritu de Beethoven ha sido incapaz después de su muerte de seguir escribiendo sinfonías porque componer es físico, luego, es corporal.

⁴ N. del Ed.: Puede observarse que Ángel Elizondo intenta establecer una postura firme con respecto a lo que ocurría en ese momento con la Expresión Corporal. Según él, lo que en ese entonces tenía ese nombre no correspondía a lo que planteaba el significado de expresión a través del cuerpo. A su vez, este cuestionamiento es parte del intento de delimitar una disciplina en ciernes (el mimo) y diferenciarla de la danza y del teatro. Actualmente, Ángel considera que esa posición respecto a la Expresión Corporal fue un poco exagerada. En el artículo siguiente, “Utilidad para el actor”, este posicionamiento se torna un poco más virulento, pero hay que entenderlo en su contexto y en términos de sus preocupaciones, pensamientos e intenciones de esa época, que no necesariamente mantiene hoy en día. Por el contrario, al momento de incorporar este texto Ángel no estaba de acuerdo con algunos contenidos, ni con la forma en que los había expresado en 1966.

Como el sentido este nos llevaría a la conclusión de que todo el mundo se expresa corporalmente y por lo tanto muchos pueden dar clases de expresión corporal, nos vamos a atener al sentido más restringido: el que se ocupa de la exteriorización de un sentimiento, sensación, sufrimiento, deseo, motivación interior (o exterior vuelta interna) que se resuelve directamente por medio del cuerpo y sin ningún intermediario (música, ritmo musical, tela del pintor, etc.) y que permite que un señor que emite un movimiento o una acción con su equipo-trasmisor-cuerpo se comunique con otro que recibe con su aparato-receptor-ojos (o tacto, gusto, olfato, incluso oído en aquello que denota un movimiento o acción, y no una palabra), directamente, sin intermediarios, y que este hecho constituya lenguaje. Toda comunicación directa establece un contacto (directo) entre estos aparatos o sistemas (la palabra: trasmisor boca – receptor oído). La televisión y la radio están en nosotros antes de su invención, y de sí mismo es posible que se haya inspirado el hombre para su concretización. Todo lo posible está en él desde siempre. Es cuestión de saberlo ver.

La palabra está compuesta de sonidos. El sonido puro no constituye la palabra, sino la articulación de estos sonidos con un fin directo: el de transmitir una idea que sea recibida de inmediato por el aparato receptor, donde el sonido pierde su valor de tal, para convertirse en imagen. Por lo tanto, una persona que utiliza el sonido puro (canto) para su expresión, que se complace en él, no puede enseñar expresión oral, pues son dos cosas distintas. Un cantor no puede enseñar expresión oral porque hablar y cantar son dos cosas fundamentalmente distintas y para las cuales se necesitan condiciones físicas y psíquicas distintas. Hay gente que puede hacer las dos cosas, pero por lo general son las que no hacen ninguna bien (he aquí uno de los errores fundamentales en que incurren las personas que enseñan teatro o sus escuelas). Porque los principios son distintos: el canto pone a la interpretación del sonido en primer lugar y en segundo el sentido de ese sonido, mientras que el actor de teatro procede al revés. ¿Cómo se puede enseñar un camino opuesto al que tomamos? Y es por ello que su respiración no es la buena, ni su técnica, y que solo sirve a unos muy pocos que tienen problemas que están encuadrados en la técnica del canto pero no del actor. En el 99% de los aprendices, la mejoría solo puede actuar por sugerión (entusiasmo o convencimiento). Una vez pasada esta, vuelve el problema.

El equivalente al sonido puro en la expresión corporal es el movimiento. Los movimientos articulados con un fin directo hacen la acción, y la acción es el equivalente de la palabra. Hay un arte que se ocupa del movimiento y para el cual este tiene más importancia que su concreción en acciones (palabras

corporales). Este arte es la danza y tiene el equivalente en el sonido (canto). Yo me pregunto: ¿cómo puede un bailarín, con el mismo criterio, dar clases de expresión corporal? Solamente por el hecho de no haber otro que las dé y de que él, al ocuparse de su cuerpo, lo conoce un poco mejor que el que no se ocupa para nada (en el país de los ciegos, el tuerto es rey). Lo mismo digo del canto con relación a la palabra hablada. El bailarín se complace en el movimiento, el cantor en el sonido (cuántos cantantes hay que cantan en un idioma para ellos desconocido y sin entender el significado de lo que dicen). Supongamos que un bailarín tuviera que tomar un café: haría cualquier cantidad de movimientos para tomar la taza, pero seguramente ni sentiría el gusto del café al saborearlo. Nosotros, al revés, no damos mayor importancia al trayecto entre nosotros y la taza, y sentimos largamente el gusto del café. Con el mismo criterio el cantor alarga la palabra y se complace en encontrar vibraciones y sonidos sin importarle si ello destruye un poco su valor directo. Insisto: conociendo los años que debe estudiar un bailarín o cantor para hacer su oficio, ¿es posible que tenga conciencia de que debe enseñar al revés de lo que ha aprendido? No. Porque su técnica se vuelve ya refleja. El bailarín no puede olvidar el movimiento, como el cantor tampoco el sonido. Cualquiera de ellos para hacerlo tendría que abandonar completamente su oficio, pues lo único que hace desaprender u olvidar, es la ausencia (o la presencia en el bando contrario, que es una forma de ausencia).

Ello no quiere decir que un actor, si quiere poseer muchos medios, no deba aprender a cantar o bailar, pero seguir este aprendizaje para hacerlo en escena sí es necesario en tanto que danza o canto, no para hablar o actuar. Pero con este criterio tendría también que aprender a comportarse en diferentes lugares, aprender deportes, malabarismo, acrobacia, equilibrio, yoga, yudo, box, a manejar autos, camiones, helicópteros, hablar todos los idiomas, saber esquiar, coser, fabricar trajes, vender libros, diarios, etc., etc., pues no importa de cuál de estos hechos puede tener necesidad un día y le puede servir para la escena. Posiblemente he exagerado al poner el canto y la danza al mismo nivel de otras cosas, pero lo hice para que se vea claro.

Si tomamos el canto y la danza como manifestaciones del hombre, veremos que no se presentan asiduamente en su vida. Es necesario un caudal de energía superior a liberar para sentirse llevado por la danza o el canto. Este hecho les da una gran nobleza, y tal vez una gran eficacia, pero les quita vigencia directa en tanto que medio de comunicación. Luego son partes de la expresión corporal u oral, pero solo de aquellos momentos en que el ser

humano tiende a sublimarse. Es posible que sea esta la razón: el teatro al tener su nacimiento en la religión le dio gran importancia. El actual no es más religioso ni puede serlo (al menos en la acepción corriente de religión), luego no es ya tan necesarios. Incluso puede ser nocivo porque el teatro ahora se vuelve más humano y este es el camino opuesto.

Bailar es una acción, pero solo el todo. No hay acciones intermedias. Y este todo solo es una parte ínfima de la acción. Cuando dentro de este 1% (podríamos decir) se incluyen acciones, ellas se desvirtúan y pierden su valor comunicativo directo para exaltar el movimiento como en el caso del ballet o ciertos argumentos de danza moderna. Nunca he llegado a entender un argumento, tal vez si lo entendiera dejaría de ser danza y se transformaría en teatro o mimo. La acción de bailar es una parte de la acción total, así como cantar es una parte de la expresión oral, pero que sigue otro camino que el corriente (hablar).

Así también está el gimnasta que se encarga de la preparación del cuerpo humano, o el yoga que también prepara corporalmente para otros fines. Yo (un mimo) sugiero que frente a la incomunicación, la imposibilidad de la palabra de comunicarnos (de lo cual deduzco que es necesario también otra forma de expresión que complete al hombre) se digan las cosas por su nombre y a una clase de movimiento se le llame “Movimiento” y no “Expresión corporal”; a una de gimnasia: “Gimnasia”; a otra de agilización: “Agilización” o “Destreza corporal”, por ejemplo, etc. Así tal vez, algún día nos entendamos y no iremos a aprender francés y salir hablando chino, pues esto no nos servirá (o relativamente) en Francia.

Si la acción es expresión corporal, ¿qué fenómeno artístico estudia la acción completamente? El mimo. Ningún otro. Luego la única forma de estudiar expresión corporal es ir a una escuela de mimo, y a una que no enseñe a hacer gestos ni mímicas que correspondan a palabras, sino acciones puras. La acción que se desprende del hecho de tener frío, o correr, amar, odiar, matar, despreciar, caminar, soñar, etc., y a comunicarse por acción. Al mimo que interpreta pantomima (o pantomimo) no, pues la técnica corporal de la pantomima viene de la danza, como el comienzo del mimo también (Decroux) y esta deformá y amanera, estiliza y sublima, pero no comunica cosas directamente útiles a la vida.

P.D.: Si lo miramos en un sentido amplio podemos decir que en el fondo no hay más que acción como medio de comunicación. Incluso la palabra: para

producirla es necesario poner en actividad diafragma, labios, lengua, etc., solo que no los tenemos en cuenta como hechos visuales y solamente captamos la consecuencia, el sonido que producen. Luego la palabra es, en este sentido también, la abstracción de una acción, su reflejo, su eco, su consecuencia.

Una última cosa: el cuerpo es un todo donde hay partes más y menos importantes pero para que sus posibilidades sean vastas, debemos poder utilizarlo completamente en función de la expresión. La danza olvida muchas de sus partes: labios, lengua, ojos, cara, incluso manos y brazos y lógicamente olvida al hombre de la calle con su ritmo no musical y toda su expresión corporal directa basadas en situaciones no plásticas ni rítmicas musicales. Es en el hombre que le da la espalda a otro, o en el que se pelea, o en el que se acerca a una mujer, o el que se enfrenta con un amigo en un abrazo, donde está el germen de la verdadera expresión corporal, la que nos servirá vital, concretamente.

NOTA:

1. Es posible que no haya nada más terrible o frustrante que ir a una escuela para tratar de solucionar un problema y por deficiencia de la enseñanza que se nos imparte y que nosotros no estamos en condiciones de juzgar, no solamente no solucionamos nuestro problema sino que creemos que esa deficiencia de la enseñanza es una incapacidad nuestra para aprender. Cuántas personas hay que en lugar de darse cuenta que el curso estaba equivocado, llegan al convencimiento de que son incapaces de transmitir algo corporalmente, aun cuando hayan aprendido a bailar, a saltar o correr con una cierta gracia, pero no del modo real que debe utilizar el hombre de la calle, que ni es bailarín ni siempre debe tener gracia o ritmo musical en sus acciones.

Utilidad para el actor

Un actor antes de decir un texto, por lo general entra en escena, abre una puerta, mira, se sienta, camina, etc. Como se puede ver, antes de la palabra (en el orden del tiempo) está la acción. El texto es una consecuencia de dicha acción. Si esta no está bien interpretada (sobre todo en el teatro moderno donde texto y acción tienden a formar un todo) el texto no lo será tampoco o se producirá un desequilibrio entre texto y acción que irá en contra de ambas (1), del intérprete y por lo tanto de la pieza, de la dirección y todo lo que comporta el espectáculo teatral.

¿Qué es, pues, lo que un actor debe aprender primero en el orden del tiempo? Pensamos que la expresión corporal. Pero no ese conglomerado de cosas incomprensibles que por lo general se enseña con dicho nombre, sino la expresión corporal a través de la acción real. De nada sirve ser “blando” o “duro” (como se dice), ágil o no, si no se sabe tomar o mirar un vaso, hacer exterior un sentimiento (interior), o interior una sensación exterior, etc. Esto y muchas otras cosas son expresión corporal y el único arte que las enseña completamente es el mimo.

¿Quiénes dan clase de expresión corporal? Por lo general bailarinas o actrices que han sacado la mayor parte de su técnica de la danza. Un actor no entra a escena bailando ni sale de la misma manera: luego una de estas clases le hará un bien relativo, porque la danza es solo el 1% de la expresión corporal (el momento excepcional en el cual el hombre se pone a bailar) y para que este estudio sea positivo es necesario abarcar todo lo que constituye la expresión corporal, desde subir a un colectivo, odiar corporalmente, jugar, hasta morir y gozar. Y esto no lo puede saber hacer un bailarín porque nadie sube a un colectivo bailando o levantando un brazo en alto. Todo aprendizaje tiene que tener un fin concreto, inmediato. No se puede adquirir ritmo vital si en la sala de clase se nos pone un tamborcito para hacernos marcar el paso. Cuando nos falta el tamborcito, estamos fritos. O sentimos inconscientemente el tamborcito y entonces ya no “vivimos” sino que bailamos, pues son la respiración y el corazón nuestros tamboritos vitales y ellos deben imponer el ritmo o la velocidad de un actor-hombre (por supuesto, no de un actor-bailarín). Y estos son inconscientes. Cuando se los hace conscientes, se destruyen sus ritmos.

No he visto hasta ahora una sola persona salida de estos cursos que sepa expresarse corporalmente. Y hace muchos años que me he planteado el problema. Hace muchos años que lo observo.

Creo que esta asociación de la danza y el teatro tiene dos motivos: el antiguo teatro (ceremonia religiosa) donde la danza era un elemento primordial (cuando no se hablaba podemos decir que se bailaba) por su mismo carácter sagrado; y el teatro actual, que ya no es más sagrado, y no lo podrá ser por una cuestión de proceso histórico: el hombre no hace pasos hacia atrás, o cuando los hace se derrumba, puede tal vez tener vigencia un tiempo, pero indefectiblemente fracasa.

El proceso de desvinculación de la danza con respecto al teatro es claro. Antes era una bailarina “pura” quien daba clases de expresión corporal. Ahora por lo general es una bailarina que adapta (según dice) o una actriz

que ha sacado su técnica de la danza y otras cosas (según dice, también). Y de aquí a un tiempo a nadie se le ocurrirá cometer la equivocación de pedirle a alguien cuya técnica venga de la danza, de enseñarle expresión corporal. Yo no estoy contra la danza. Al contrario: admiro la capacidad de trabajo, la fe, el entusiasmo, la llama de los bailarines. Pero en el lugar que les corresponde. A actuar corporalmente ellos no pueden venir a enseñarnos. Deberían venir a aprender mimo y teatro, y enriquecer así a la danza. Un actor con experiencia puede enseñarles muchas cosas a los bailarines sobre la expresión corporal. Ello no quiere decir que si a un actor o a un mimo se le ocurre estudiar danza para enriquecerse, no esté bien. Pero en este caso estudia danza para bailar, y no expresión corporal. Esta materia es primaria para el actor o mimo mientras que la danza es secundaria. Solamente se la debe aprender cuando el actor ya está mediana o completamente formado y no se puede confundir. Como el maquillaje. ¿De qué sirve aprenderlo si no se es actor antes?

“Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios”.

El teatro actual (César) es terrenal y la danza (Dios) es religiosa. Cada cosa en su lugar está bien.

Dije que toda formación es una deformación. Una bailarina no puede olvidar su técnica, su punto de partida, que le ha costado muchos años de trabajo. Es así que inconscientemente ella continuará a enseñar danza aún a pesar de que crea no enseñarla. La posibilidad de adaptación es muy poca cuando se han pasado años repitiendo el mismo movimiento al compás de un piano, un tamborcito o un bastón. Después de esto el bailarín sigue haciendo música, aun cuando no la oiga y crea no hacerla. Y la vida no es música.

Un bailarín no es consciente de su cuerpo. Su dura técnica trata de producir la inconsciencia (la deformación) para llegar a poder realizar movimientos muy difíciles y plásticos. Un bailarín educado en la danza clásica estira el pie por reflejo y uno educado en la danza moderna hace contracciones por reflejo (hablo en general).

El caso menos común es que una actriz, ya formada, enseñe expresión corporal con elementos sacados de la danza principalmente y trate de hacer una adaptación. Este es el remedio del curandero. Es mejor, puede llegar a solucionar algún problema (por sugestión) de los alumnos que creen estudiar expresión corporal y que están frente a una actriz. Pero si utiliza elementos que ya vimos que no tienen nada que ver con el teatro actual, el producto tiene que ser mediocre pues es híbrido. Y en todo caso el nombre de eso no puede ser expresión corporal.

La solución, pienso, es que el actor o actriz que nada tienen que ver con la danza ni han tomado tal vez una clase, pero que estén interesados o dotados para esa parte del teatro en la que no se habla, trate de, teniendo como ejemplo la expresión del lenguaje y otras expresiones, construir toda una técnica propia al actor basada en la vida real y en los problemas reales del actor (valor de la acción por sí misma o como apoyo del lenguaje, según el caso).

Esto lógicamente es muy complejo. Hay que hacerlo todo desde el principio. De todas maneras, un actor dotado que se interesara estaría en condiciones de enseñar con muchas más posibilidades, a pesar de lo reducido de sus conocimientos sobre la acción, que no importa qué actriz-bailarina o bailarín-actor. El hecho de saber moverse en una forma linda y producir efectos visuales, no quiere decir saber expresarse corporalmente, así como ser bonita no quiere decir ser expresiva.

Este hombre (el actor) tendría que plantearse una serie de problemas básicos. Por ejemplo, todo actor cuando habla de su cuerpo dice si es o no “blando”. Cuando la blandura o dureza no tienen, muchas veces, nada que ver con la expresión. Una persona dura puede ser expresiva y una persona blanda (por su misma blandura) no. Nos han metido en la cabeza que para ser buen actor hay que ser un flan. Un flan puede tener posibilidades de adaptación más grande que una barra de hierro, pero no podrá tener jamás su dureza. Lógicamente, si buscamos un teatro donde no haya individualidades ni héroes, entonces lo mejor es volverlos a todos un flan. Y si buscamos un teatro donde haya individualidades, héroes, volverlos a todos hierro. Problemas de época y de escuela. El que se plantea actualmente a nuestra época y en nuestro país (1966) es este: no hay un estilo definido. A un actor hay que formarlo para hacer en lo posible diferentes estilos teatrales, cine, TV, si se es consciente de que es un ser humano al cual hay que darle todos los elementos para que se defienda en la vida. Toda escuela que no haga esto creo que no puede ser buena. Con dos excepciones: la del profesor que se plantea cuál es el estilo más frecuente y el que tiene más futuro por razones sociales, económicas y políticas de nuestro país, y que además tenga razón (cosa muy difícil de objetivar), y la que está en función de un estilo determinado, con autores que lo abastecerán y un teatro donde actores formados de una determinada manera tendrán trabajo. Todo gran movimiento teatral ha sido una trilogía sobre un mismo estilo (autor-teatro-escuela). Pongamos como ejemplos a Stanislavski, Copeau, Dullin, etc., etc. Sin ello es imposible hacer una cosa grande, importante. Un actor (si consideramos el hecho teatral) no puede ser blando ni duro: la virtud del actor blando es la

ductilidad; su defecto, la falta de fuerza y de dureza. La virtud del actor duro es la fuerza y la dureza; su defecto, la falta de ductilidad.

Lógicamente, también es posible el actor blando y fuerte cuando quiere, pero estas son excepciones y una escuela no tiene que estar en función de las excepciones si no de la mayoría. En esto las excepciones pueden hallar, incluso, grandes ventajas.

A lo que tiene que tender alguien que enseñe expresión corporal no es a destruir la personalidad del alumno (si es duro) y volverle blando (pues en este caso se lo anulará), sino a afirmarlo en su personalidad de duro pero aumentándole las posibilidades también hacia el otro lado, con lo que la cosa tomará su lugar solo. Lo importante no es ser blando (ni duro), sino estar en armonía con el personaje (si duro, duro), con lo que se hace y con la situación. El viejo teatro (como un poco el actual, pues este es consecuencia del viejo) disociaba cuerpo y texto en virtud de una ley que decía que para ser actor había que tener buena voz (es cierto, pero no es ni remotamente necesario). Para tener buena voz (musicalmente) era “imprescindible” ponerse en estado de reposo muscular, para que las cuerdas vocales funcionen bien (el teatro moderno es expresivo; si al mismo tiempo el actor tiene buena voz, mejor). Luego el actor tenía que ser blando para poder comunicarse mejor a través del sonido de su voz (y por lo general no del significado de lo que decía). En consecuencia, en la mayoría de esos casos el texto sonaba falso, pues el cuerpo no podía dar la tensión o contracción necesaria para que la palabra fuera vital.

Es necesario ampliar el registro de cada uno: a los duros darles flexibilidad y un poco de blandura. A los blandos, dureza y fuerza. Ciertas personas creen que la blandura condiciona la dureza. No. Es tan difícil endurecer a un blando como ablandar a un duro. Un Marcello Mastroianni “no puede” hacer un personaje de Anthony Quinn, y al revés tampoco, si no es por el absurdo.

El teatro actual como reflejo de la sociedad y de la vida no puede pasarse sin los duros. Como tampoco puede pasarse sin los gordos, aunque por lo general la sociedad considere que un flaco es más bonito. Tiene que contemplar al hombre en sus características totales, como en la vida. Allí existe el nervioso, el calmo, el angustiado (es imposible estar angustiado verdaderamente y al mismo tiempo estar en reposo muscular) y el feliz, etc. Estos hechos corresponden a situaciones musculares diferentes que cada ser siente (a pesar de haber un común denominador) de una manera diferente, según sea duro, o blando u otra cosa.

Miles de problemas más como este tendría que plantearse el actor que quisiera enseñar expresión corporal.

Pero, ¿de dónde partir? El mimo actual es un arte de acción. La acción total es la expresión corporal total. Luego no le queda otro camino verdadero que venir a vernos. Es la única solución. Desgraciadamente la palabra 'mimo' impone una serie de malos entendidos. Yo les hago esta pregunta: ¿qué se hace en el teatro además de hablar? Accionar, ¿Cuál es el único hecho artístico que enseña la acción total (en el sentido real, inmediato)? ¿La danza? No. ¿La gimnasia rítmica? No. ¿El yoga? No. ¿Los deportes? No. ¿La escultura? No. Etc., etc. ¿El mimo? Sí. Cuestión de deducción.

Es, pues, en el mimo que el actor aprenderá a actuar completa, realmente. Dispone de una técnica ahora propia, y no solamente aprenderá a actuar con las piernas o la columna, sino con los brazos, las manos, la cara, con cada región de estas partes, incluso aislandolas del resto y considerándolas como un universo.

En el cine y la TV ciertos primeros planos hacen necesario centrar todo el juego de un actor sobre la cara, o sobre una mano, es decir que el actor debe expresar con una mano o con la cara lo que haría normalmente con todo su cuerpo. Hay que poder, pues, aislar partes y cargar sobre otras cuando el hecho lo haga necesario. Esto se aprende en nuestra Escuela. Nunca vi una danza en la cual todo el juego estuviera situado sobre los movimientos de la cara, o solo de los labios, o de los orificios nasales, o de la lengua cuando siente el gusto de un café. Luego pues, alguien que venga de su técnica no puede enseñarnos esto y un actor de cine, TV o teatro, que de golpe ha sido aislado por un haz de luz que le deja visible solo la cara, lo necesita. El cine y la TV tienen necesidad del intérprete que sabe correr durante algún tiempo por un campo con obstáculos, por ejemplo, o montañas. Y esto se aprende en el mimo porque es acción (nunca vi alguien más antinatural en el campo que un bailarín).

No teniendo el teatro una técnica corporal propia, la nuestra es la que más se le aproxima y en la que se puede basar para construir la suya, intrínseca a su naturaleza y a sus fines.

El mimo no deforma. La pantomima (hecho antiguo, primera etapa de lo nuestro) como la danza, sí. Lo importante es no confundir y tener por lo menos interés en saber qué es el mimo: un lenguaje de la acción. No se puede hablar del inglés o del ruso sin conocerlo. Lo mismo sucede con nuestro lenguaje.

NOTA:

1. Una espectadora de teatro me comentaba que cuando un actor acciona bien no lo nota, puede oír lo que dice; pero cuando lo hace mal le molesta tanto que ya no puede prestar atención al texto porque está pendiente de lo mal que actúa.

Danza y mimo

Quiero que quede bien claro. No estoy ni he estado nunca contra la danza. He tenido grandes satisfacciones en mi vida viendo espectáculos de ese arte. Admiro la contracción al trabajo [*contraction au travail*] de los bailarines. No admiro su in-objetividad, fruto de esa misma contracción al trabajo. El teatro, la danza, la pintura, la música, la escultura, el cine, la literatura, etc., son cosas todas buenas pero cuando están en su lugar y no se creen las dueñas absolutas de la verdad, ni las únicas que no tienen límites y pueden expresarlo todo (esto es imposible). Cuando van una hacia otra son visitas respetuosas donde la que tiene razón en su terreno es por lo general la dueña de casa. Existe la posibilidad de que la pintura y la escultura formen un solo arte, pero entonces ya no será ni pintura ni escultura, sino otra cosa, que deberá tener otro nombre, pues las palabras ‘pintura’ o ‘escultura’ corresponden a significaciones precisas que no se pueden cambiar en una sociedad porque a alguien se le haya ocurrido hacer una asociación. Si debido a este hecho la cosa cambia, cambia también la palabra.

La danza se ocupa del movimiento; el mimo, de la acción. Luego son distintas. Luego no hay posibilidad de competencia entre nosotros. Luego respetémonos y objetivemos nuestras posibilidades. Ganaremos mucho sabiendo que un individuo es una ínfima parte del “hombre” y que un arte es solo una ínfima parte del ARTE; donde todos somos necesarios, como en una sociedad todos los individuos lo son.

¿Para qué le puede servir a un bailarín estudiar mimo? Pues para aprender a accionar.

En ciertos ballets y danzas, un bailarín debe actuar lo más concretamente posible y lo hace mal, pues sus compensaciones musculares, movimientos, etc., no están adecuados para eso. Lógicamente, es necesario que luego haga una adaptación, pues una persona que corta trigo realmente no está bailando, ni una que siembra, a pesar de que en estos hechos pueda o no haber una armonía rítmica musical. Entre nosotros un bailarín puede aprender a concretizar y, por lo tanto, a ampliar un poco más el panorama de la danza. Esto es posible porque la formación muscular del bailarín es muy definida y nada puede hacerlo cambiar fundamentalmente (si no estaba equivocado cuando eligió o le hicieron elegir esa carrera).

¿Qué nos puede dar la danza? Nada. Pues ya nos ha dado mucho. Ahora, por un tiempo es necesario independizarnos, construir nuestra personalidad, como un país que ha sido colonia, para volver a ella tal vez un día que estemos

seguros de nosotros mismos, estemos formados y no podamos equivocarnos con relación a lo que queremos hacer. El día que seamos adultos tal vez iremos hacia la danza como ella puede venir hacia nosotros ahora, y en ese momento (aún muy lejano) tal vez nos pueda aportar muchas cosas. Ahora todo lo que puede darnos (creo) es confusión.

¿Puede una mujer ser mimo?⁵

¿Por qué no? La mujer es parte de la sociedad. Vital, pues asegura la sobrevivencia del ser humano. ¿Podemos pasarnos sin la mujer en la vida? No. Por lo tanto como el mimo es un reflejo más o menos cercano a la vida, en él tampoco. Nos es necesario mimos mujeres para de esta forma poder hacer algo realmente importante. De lo contrario sería un arte unilateral, homosexual y

⁵ N. del Ed.: Este texto posee una serie de supuestos y concepciones vinculadas a la mujer que, hoy en día, son prácticamente obsoletos y la mayoría están superados gracias a los estudios de género, la teoría y los debates feministas. Por lo tanto, es necesario leerlo críticamente. Es interesante notar que los planteos de Ángel Elizondo en esa época resuenan todavía concepciones biologicistas que entienden a la mujer en función de la reproducción de la especie. La concepción lineal de evolución (o involución) y de progreso de las sociedades no se reduce solamente a la cuestión del rol de la mujer, sino que también es una concepción más profunda de Ángel Elizondo que también puede observarse en relación con el arte (en las etapas del mimo, por ejemplo) y con el desarrollo de las sociedades (de sociedades primitivas a sociedades modernas), como así también la idea de un equilibrio necesario, que recorre sus ideas. Sin embargo, es justo destacar que el mismo Ángel Elizondo señala su propia deficiencia para pensar una cuestión tan compleja que, señala, correspondería a los sociólogos. También es importante que, si bien entiende la "homosexualidad" como "no natural", al mismo tiempo no la condena, y valora la diversidad. Del mismo modo, el texto reconoce su propio machismo. En sus palabras: "Yo no soy feminista, pero estoy por no ponerle trabas [a la mujer], y por ayudarla. Como fruto de esta sociedad soy un hombre con todos los complejos, virtudes y defectos que caracterizan al hombre, no puedo sacármelos y posiblemente no me los sacaré completamente en toda mi vida. Solo que quiero tenerlos lo menos posible. Y proceder de manera inteligente". En el arte de la acción, el mimo, Ángel Elizondo encuentra una herramienta para que las mujeres puedan salir de su estado de pasividad e inactividad. Se ha debatido bastante la inclusión o no de este texto, pero a pesar de las críticas que puedan hacerse por las cuestiones mencionadas, como por otros errores, hemos decidido incorporarlo en este libro, ya que, en todo caso, expresa el acto, a mediados de los años sesenta (auge de los movimientos feministas), del intento de un hombre artista de reflexionar, a su modo, sobre el rol de la mujer en la sociedad y, fundamentalmente, en el teatro. Además, puede ser un material útil para algunas investigaciones por su valor histórico.

esto, a pesar de ser una realidad humana, es hasta cierto punto negativo, pues dicha parte de la vida impide la supervivencia. No importa qué arte, no se puede desconocer esa parte para su expresión, pero tampoco se puede partir de ella. Pienso que ahí radica uno de los motivos del problema en que se encuentra la danza (1). No hay hombres (al revés que entre nosotros) y ello hace que en algún momento algo no funcione bien. En la danza clásica el hombre hace de mujer (con su dilatación muscular característica de la mujer) y en la moderna la mujer hace de hombre (con sus contracciones, características del hombre, mientras que este sigue más ligado a la clásica).

Es decir que el mimo y la danza son distintos también en este sentido. Si hacemos un balance de los intérpretes (creo en la estadística) encontraremos que la danza occidental es un arte femenino mientras que el mimo es masculino (a pesar de lo que puedan creer ciertas personas).

Todo rumor o malentendido tiene su motivación. No hay nada gratuito en este mundo. El mimo hace pensar a algunos que no lo conocen que se trata de algo femenino. ¿Por qué? Porque su técnica inicial, la de la pantomima, fue en su mayor parte sacada de la danza (utilización de la malla y también la cara enharinada, característica de un personaje asexuado: Pierrot). Nosotros ya no tenemos nada que ver con esa técnica, pero el malentendido subsiste. Porque el hombre cambia sus esquemas muy lentamente. El creador del mimo, Étienne Decroux, es física y mentalmente un toro (además, para cambiar esquemas hay que tener elementos de juicio o experiencias, y ¿qué sabe o qué se le ha mostrado a la gente sobre mimo?, la difusión es todavía muy reducida).

De todas maneras, a pesar de la gran minoría de homosexuales que asisten a nuestras clases, no tenemos nada contra ellos si su aplicación al trabajo, talento y características humanas nos lo hacen un buen elemento para la clase o la compañía (como tampoco tenemos en cuenta la altura, la gordura, la mayor o menor inteligencia, la religión, la edad, etc.). Nuestra técnica no tiene nada de rebuscada y por lo tanto solo puede hacerles bien, pues los colocará en el justo lugar en que por su naturaleza deben estar. Ni más ni menos. Nuestro movimiento, así como no quiere olvidar a los gordos, a los chicos, ni a los altos, ni a los nerviosos, tampoco quiere olvidar a ese integrante no definido que es fruto de toda sociedad y sin el cual tampoco son posibles los extremos. El mundo es una graduación del uno al cien (supongamos) y entre esos dos extremos hay cien posibilidades diferentes que tenemos que tomar en cuenta partiendo siempre de que la vida está constituida, entre nosotros, por dos seres que siendo diferentes se complementan y que no será posible hacerla

fruto de una sola persona o de dos iguales. Porque corresponde a un principio “eterno” (como la alimentación, por ejemplo: todo hecho que existe necesita comida. La comida del automóvil es la nafta, la de una radio la energía eléctrica, etc.).

He querido explicar todo esto porque deseo dejar bien claro que pienso que la mujer es la mitad de un solo todo: el ser humano. Y que esa mitad tiene virtudes y defectos que la otra no tiene. En el fondo el único individuo real (completo) sería la pareja.

Luego, un arte que solo agrupa una mitad es la mitad de un individuo. No representa al ser humano. Y por lo tanto no es universal, y por lo tanto, no puede tener vigencia.

Por una cuestión de momento histórico, económico, etc., una de las mitades toma más importancia que la otra en determinadas épocas. Siendo la danza un elemento femenino y uno (según parece) de los primeros en aparecer como arte, ¿no provendrá de una sociedad matriarcal? ¿Y la escultura (arte concreto) de una sociedad patriarcal? ¿Y no es posible de esta manera ver en cada una de las artes sea un elemento masculino, femenino, o de equilibrio, lo que luego incidirá en su naturaleza? Tiendo a decir que lo concreto es masculino, lo abstracto femenino (2).

La pintura es un arte abstractizante [sic]: ¿no provendrá de una época en que la mujer “tomó las riendas” de la sociedad? Y en este momento en que el cine combina imagen (abstracción) con acción (concreción), ¿no estaremos tal vez en las puertas de una época en que se establecerá un equilibrio o en el que tal vez la mujer (la imagen en el cine crea la acción) llegará a adquirir enorme importancia?

Todos estos razonamientos se me vienen a la cabeza en este momento. Creo no tener la idoneidad suficiente para discutir sobre ellos. Se los dejo, pues, a un sociólogo: él dirá si lo que digo tiene algo de cierto, o son solo pequeñas estupideces que el *querer hacer cosas* me impulsa a decirlas. Mi cultura en este sentido es muy relativa y solo está basada en la deducción partiendo de un terreno que conozco a fondo: mi oficio.

¿Qué papel ha tenido la mujer en nuestra sociedad? Evidentemente uno pasivo. Nuestro mundo está hecho por el hombre. Este le ha impedido hacer cosas y el no haberlas hecho durante cientos de años la ha convertido en un ser inactivo. La mujer se ha acostumbrado a no pensar por su cuenta, a no actuar, a no inventar, a no arriesgar (salvo en lo que concierne al sentimiento), a no hacer miles de cosas que tal vez conciernen a su naturaleza y que hoy están

completamente escondidas (3).

Ello ha tenido enormes ventajas durante mucho tiempo para ambos, pues en otro caso no hubiera perdurado como forma de vida. Hoy no la tiene más porque lo que se quería lograr está logrado y todo lo que se quiera seguir haciendo en ese sentido deformará y será negativo: el instinto de conservación, pues, no apoyará dicho plan.

La mujer actual, no porque sea ni más ni menos inteligente potencialmente que la de antes, comienza su revancha, trata de retomar sus prerrogativas naturales e incluso algunas exageran y buscan de invadir el terreno del hombre (en este momento el ídolo cinematográfico está encarnado en Ursula Andress, la mujer fuerte, atlética, que lucha en el mundo de los hombres con sus mismas armas). Cosa lógica, por otra parte, pues no se les puede pedir objetividad cuando nosotros no la hemos tenido.

Ahora bien: este es solo el comienzo, un comienzo ya avanzado tal vez. De todas maneras, estas cosas no se cambian de un día para otro, ni en una generación, aun cuando el mundo ande más rápido. Para llegar al avión actual han sido necesarios muchísimos años de experiencia (pensemos que Leonardo Da Vinci fue uno de los primeros), ¿y sabemos aún si está conseguido en sus máximas posibilidades? La mujer, pues, no puede cambiar en una generación lo que se ha estructurado en siglos. Si miramos a nuestro alrededor en cualquier momento del día los objetos que están a nuestro alcance, el uno por ciento o menos son invención femenina. Esto es un hecho.

Luego el hombre se ha acostumbrado a crear para tal vez de esta manera seguir teniendo en su mano a la mujer. Quiero aclarar que tampoco enjuicio al hombre por esta actitud. Este es fruto de un conglomerado de cosas que podríamos llamar “vida”, por ejemplo, y la cual es la verdadera responsable, pues de ella el hombre es solo un títere con mínimas posibilidades de elección. Si admitimos la existencia de un Dios, el responsable es Él (en la conquista americana la mujer tuvo que luchar tanto como el hombre, se probó a sí misma y a su compañero que puede ser tan fuerte como él y es por eso tal vez que en este momento la sociedad americana es una especie de matriarcado).

Nuestro arte está en una etapa de desarrollo. Etapa en la cual los intérpretes puros no pueden andar. Es necesario crear de los materiales primarios como el pintor, o el escultor, y no de algo ya creado (la pieza) como el actor de teatro.

En la escultura, por ejemplo, hay mujeres porque es un movimiento ya terminado, con sus leyes y reglas definidas y por lo tanto es menor la necesidad creativa. Ya está limitado. Ya se sabe exactamente lo que es y se tiene de dónde

partir.

El mimo está en el camino. Es necesario no quedarse, sino seguir adelante, hacia lo desconocido hasta llegar al final. Solo entonces serán posibles los intérpretes puros.

Otra cosa: el mimo es acción y ella sigue siendo por ahora patrimonio del hombre, aunque lógicamente lo es también de la mujer (básicamente).

A las mujeres que llegan a la Escuela (bastantes, pues intuyen que el mimo puede resolverles muchos problemas, lo que es cierto), les hablo sobre ello. Les digo de la necesidad de disciplina, de voluntad, de constancia, de trabajo creativo. Les digo que les exigiré, que es necesario frente a temas donde no doy ninguna facilidad y solo dificultades, que la mujer invente algo. Bueno o malo, pero que hagan algo. Que la calidad, en este caso, no tiene valor primario, que es necesario primero hacer. Después lo perfeccionaremos. Que si hay que decidirse por algo, hay que hacerlo, bien o mal, pero decidirse. Que si se impone pensar sobre un vaso, por ejemplo, hay que hacerlo: uno verá tal vez en él su utilidad, otro su estética, otro su proceso, y si pensamos a fondo en él se puede llegar a una explicación del hombre y de la humanidad. Aquel que conoce a fondo su oficio conoce en general todos los oficios, pues el hombre es uno solo.

Todo esto la mujer lo entiende, pero no puede llevarlo a la práctica. Como no puede por hábito ponerse en acción y encontrar algo (bueno o malo) pero encontrarlo: sufre complejos. Estos complejos se traducen en una actitud de ausentismo o de rechazo. Hay excepciones como en todas partes, pero mi estadística personal dice eso y es imposible negarla, sería negar la realidad. Y la realidad, si se la mira a fondo, siempre tiene razón.

Nuestro terreno puede significar grandes ventajas para la mujer desde un punto de vista psíquico y físico. Él la pone un poco más de acuerdo con ella misma. Le enseña a crear, cosa que ha olvidado, tal vez por concentrarse sobre esa otra creación indudablemente más importante que es posibilitar la vida. Y le saca los traumas que el hombre ha impuesto a su condición.

¿Por qué hay más actrices o ejecutantes musicales que directores de teatro u orquestas? Simplemente porque en estos últimos puestos es necesaria una energía, un don creativo, organizativo, que la mujer en estos momentos no tiene y que posiblemente tendrá.

Yo no soy feminista, pero estoy por no ponerle trabas, y por ayudarla. Como fruto de esta sociedad soy un hombre con todos los complejos, virtudes y defectos que caracterizan al hombre. No puedo sacármelos y posiblemente no me los sacaré completamente en toda mi vida. Solo que quiero tenerlos lo

menos posible. Y proceder de manera inteligente.

Los países donde se han producido revoluciones han comprobado que hay cosas que no se pueden extirpar completamente cuando son fruto de miles de años y que solamente se pueden tener lo menos posible.

Yo trato de ayudar a la mujer hablándole, exigiéndole y tratando de que ella integre nuestros grupos y nuestros espectáculos de la mejor manera y más vasta manera. Y de que ella cree y construya también porque es inherente a esa mitad del individuo humano sin el cual la vida sería imposible.

PD: El problema que se plantea con la mujer que se cree actualmente en igualdad de condiciones que el hombre es el mismo que se plantea con el actor que siente pero no transmite. La mujer siente sus fuerzas y sus posibilidades pero no puede ponerlas en práctica porque no tiene los medios. Luego es necesario que, como en el actor, existan las dos cosas, una sola no es suficiente.

REFLEXIONES: Aún en esta posición mía de (modestamente) permitir y ayudar a la mujer a extender sus posibilidades, al hablar del ser humano genérico, pongo “el hombre”. Ello representa toda una posición. Nunca hubiera dicho “el niño” para simbolizar la raza humana, porque el chico es solo una etapa dentro de la vida del hombre. Pero también el hombre es solo una etapa o una mitad de la raza humana. Sin embargo, el machismo que nos viene a través de siglos me impediría decir “la mujer”, o si no ser equitativo y decir el “ser humano”, o la “raza humana”; al decir “hombre” estoy poniendo como exponente completo de una especie solo al hombre. ¿Y la mujer, qué es entonces? ¿Un ser subdesarrollado, como podría ser un chico? ¿Por qué tengo que poner sexo a un nombre que debería compendiar a los dos?

Otra cosa, entre el hombre y la mujer hay una diferencia de estabilidad, las glándulas sexuales masculinas tienen una continuidad de secreción. La mujer, por el contrario, es cíclica, su organismo está sujeto a un cambio constante durante un mes y que se repite de mes en mes: en la primera etapa el ovario segregá (óvulo), es una etapa de euforia, de creatividad, podríamos decir. Luego el óvulo cae al útero, pero el ovario ya no trabaja más hasta el mes siguiente. Esta segunda etapa es de espera, podríamos decir. La tercera etapa, la menstruación, es una etapa de decaimiento y frustración, está comprobado que es una etapa depresiva, de hecho, cada menstruación es un embarazo frustrado. Ese ciclo en la mujer le impide tener la misma estabilidad que el hombre y del mismo modo que le produce trastornos físicos demostrables, como ser la

osteoporosis después de la menopausia (por eso son tan comunes las fracturas de caderas o de piernas o brazos en las viejas) que también le produce tensiones y trastornos físicos. Esto quiere decir que una mujer tiene un período durante el ciclo donde está más condicionada o capacitada para crear. El hombre, por el contrario, estaría en condiciones siempre. La mujer tendría que hacer coincidir la inspiración con su ciclo glandular.

Pero ello no quiere decir que no tenga posibilidades de crear ni que sea inferior, porque se compensa con otras posibilidades que el hombre tiene en menor proporción. Solo que cuando no se usa, la cosa se reduce aún más, o desaparece. La acción es inherente al ser humano y no a una de sus mitades.

NOTAS:

1. En la danza no solo el hombre es homosexual, sino que, por su mismo oficio, falta de “partenaire”, etc., la mujer llega a convencerse inconscientemente de que no necesita del hombre. Por eso, tal vez, esa personalidad extraña que es común encontrar en las bailarinas, que si bien femeninas en apariencia, son una especie de antiguas amazonas.

2. Por lógica, el hombre es más razón, intelecto, acción; la mujer es más imaginación, sentimiento, intuición, y eso en todas las sociedades por una necesidad fisiológica: la mujer necesita de la intuición, de la imaginación, del sentimiento para poder ser madre y educar a su hijo. Si fuera razonamiento, como es más el hombre, los chicos serían “autómatas”. Por lo general, el padre es la autoridad, el “gigante negro”; la mujer es el amor, el “gigante blanco”. El mundo del chico es primordialmente imaginativo, la prueba la tenemos en sus juegos: en sus primeros años necesitan a su lado un ser imaginativo, necesitan un ser intuitivo, y necesitan vivir en un mundo de sentimientos. Esto se comprueba fácilmente viendo el grave problema del hospitalismo, en donde por falta de ese ambiente propicio el niño es más atrasado en su desarrollo normal, además de los problemas de rebeldía y frustración.

3. Además, el hombre cargó a la mujer con una serie de traumas y complejos. Las brujas son mujeres: viejas con palo de escoba en el aire. Hasta hace muy pocos años solo la mujer podía ser histérica. ‘Histeria’ viene de hístero, útero, órgano femenino; un hombre jamás podría ser histérico. Hasta fines del siglo pasado a una mujer histérica se la operaba y se le sacaba el útero, es decir, se la esterilizaba. Se recibió con escándalo y rechazo la teoría de Freud de que el hombre también podía ser histérico –este no tiene útero–, pero aún hoy la histeria para la mayoría de la gente es solo una enfermedad absurda y femenina.

El mimo y el niño

El primer lenguaje del niño, así como posiblemente el primer lenguaje del hombre (1) es la acción. Hasta los seis meses su inteligencia se mide a través de movimientos y acciones. Si el chico aprendiera a hablar sin anular su parte activa, sino desarrollándola, tal vez conseguiríamos un hombre más armónico, mejor. Pero, para hacer posible la total comunicación verbal, el desarrollo máximo de las facultades que lo diferenciaban del animal, el hombre trató de anular mucho de lo corporal, que lo ligaba a él y le hacía recordar que era uno de ellos, que tenía sus mismas necesidades (comer, dormir, beber, respirar, acoplarse) y que hiciera lo que hiciese no podría separarse de su condición primera... lo único que logró fue alejarse. Pero dicho alejamiento y el consiguiente desarrollo de una sola de las partes vitales del individuo, anulando la otra, produjo un desequilibrio que el hombre por instinto de conservación no pudo mantener (2). Es entonces cuando, en determinadas épocas de la historia, se produce un reencuentro con las formas –diríamos– primarias, animales, vitales, y se trata de llevarlas al grado de evolución a que ha llegado el hombre en la otra parte. Seguramente el nacimiento de la escultura debe de haber correspondido a una de estas épocas y su auge, a una de equilibrio. El ser humano no puede ir hacia la conquista del espacio y del espíritu desde un solo punto de vista (como es sabido, en la conquista del universo se plantea el problema no solo de la máquina, sino del organismo humano: cómo responde el cuerpo a la ruptura de la ley de gravedad, etc., y del mismo modo que se prepara el cohete se prepara el cuerpo del astronauta).

¿La anulación del acto sexual (tabú, malo) no corresponde a esta necesidad de limitar a fin de desarrollar lo otro, el espíritu? ¿Y por qué razón ahora que el espíritu ha tomado real ventaja viene una reivindicación del acto sexual? Hasta la misma Iglesia que lo había proscripto en todas sus maneras (salvo la que conducía a la supervivencia de la especie dentro del vínculo matrimonial) empieza a admitirlo ahora. Paulo VI, en el último Concilio, dice que el fin del matrimonio no son los hijos, es decir, evoluciona la teoría de la Iglesia. Porque, tal vez como la Iglesia misma se dará cuenta completamente un día, no es posible que el hombre diga cosas maravillosas y haga el amor como los animales, solo para el desarrollo de la especie.⁶

⁶ N. del Ed.: Ángel Elizondo refiere al Concilio Vaticano II, convocado por Juan XXIII y que

Pienso que a llenar una de estas necesidades de armonía entre ambas partes viene el cine, por ejemplo (lenguaje de la imagen), o la TV. Pero en el fondo lo que se cumple es un hecho fundamentalmente animal y por eso el cine ha tenido y la TV tiene la oposición de los intelectuales (salvo de aquellos que además de intelectuales son inteligentes y realistas y que se dan cuenta del asunto).

En esta época el hombre trata de retomar lo animal no para volver a ser animal, sino para elevarlo a la condición de humano. Pero para elevar algo es necesario primero reconocerlo, ver en el lugar en que está. No es vergüenza reconocer que se tienen cosas animales como el comer o el acoplamiento si se lo hace con la cultura que el hombre ha conseguido. Lo que es vergüenza es hacerlo tal como los animales. Y a esto tiende la anulación de dichas funciones por su falta de desarrollo.

El mimo quiere crear un lenguaje de la acción. Con un material animal crear un hecho propio del hombre (comunicarse lo más íntegramente posible). Mucho de nuestra personalidad queda sumido en lo profundo y es causa de grandes desequilibrios y traumas porque no sabemos expresarlo corporalmente (3). Se podría evitar esto instruyendo a los padres y creando en las escuelas cursos de expresión corporal, así como los hay de lenguaje oral. Ello le serviría para la vida del niño y también, para si un día quiere hacer nuestro arte o el teatro o todo lo que se sirva fundamentalmente, o no, de nuestra materia básica.

Por ejemplo: el niño al aprender de sus padres, o en la escuela, a pronunciar su primera palabra está tomando su primera lección de teatro, la que le servirá si quiere luego dedicarse a él, pues un actor se comunica por palabras, y de todas maneras le será de utilidad indispensable en la vida.

El alumno que a los 17, 20, 25 o más años entra en nuestra Escuela no sabe nada del lenguaje de la acción mientras que el que entra a una escuela de teatro (salvo problemas muy especiales) lo sabe casi todo del lenguaje hablado (lo mismo digo de un escritor con el escrito). Es por eso que nuestra tarea es difícil y es por ello que es mucho más interesante que el teatro. Este tiene casi todo ya hecho (de igual modo al chico en la escuela se le enseña a dibujar y a pintar, por si quiere

inició el 11 de octubre de 1962 y finalizó el 8 de diciembre de 1965 y que constó de cuatro sesiones. El 3 de junio de 1963 falleció Juan XXIII, por lo que las siguientes sesiones fueron presididas por su sucesor, Pablo VI (o Paulo VI). En la cuarta sesión (1965) se debate sobre el matrimonio, aunque fue un debate más breve, ya que Pablo VI reservó para sí la cuestión de la natalidad. Quizás no sean del todo correctas las afirmaciones de Ángel Elizondo, pero es claro que el Concilio Vaticano II significó una renovación profunda al interior de la Iglesia Católica.

ser pintor, se le enseña a jugar con arcilla, modelar –escultura–, se le enseña música y solfeo por si quiere ser músico. Se trata de darle una capacitación casi ilimitada. ¿Por qué se le tiene que limitar la expresión por su cuerpo?).

Dicha preparación debería existir en las escuelas. La clase de educación física o de rítmica no son clases de expresión corporal, sino de preparación corporal. Es más clase de expresión que una persona corrija a un alumno sobre la manera de sentarse o de pararse, pero cuando ello se hace de acuerdo con un solo tipo y forma, esto que es expresión corporal puede ir en beneficio de un grupo pero no del individuo, y un hecho que es expresión (forma de estar sentado) se convierte en inhibición corporal.

La danza, lógicamente, tampoco tiene mucho que ver con la expresión corporal total. Es necesario que un niño aprenda a bailar un poco porque esto es inherente al hombre y no porque pueda servir para expresarse corporalmente en forma total.

Los juegos puros, sin elementos rítmicos musicales, y los deportes en los chicos ya mayores, son por ahora los hechos que tienen más componentes de expresión corporal. Mediante ellos y otros juegos corporales, se podría encarar el aprendizaje de la expresión: jugar es inherente al niño. El niño es un ser en potencia, que debe primero cumplirse como tal y se expresa a través del juego, pues él manifiesta esa falta de dirección ya definida que caracteriza al adulto. Y es por ello que la pelota, que puede tomar diferentes caminos, volver, dar vueltas, elevarse, es uno de los elementos indispensables al niño y representación de su vida no definida aún (lo capacita para adaptarse a reaccionar frente a distintas situaciones). Cuando sea adulto no será ya el elemento una pelota, sino la misma vida. Depende si el chico aprende o no a jugar, primero solo con una pelota y luego con sus compañeros y la pelota, si él podrá más adelante enfrentar solo la vida, como individuo, y luego, con sus compañeros. Esto es: enfrentamiento de la vida no ya como individuo, sino como miembro de una sociedad o grupo. Normalmente un chico argentino hasta los dos años juega solo, pero luego ya empieza a participar de juegos con sus amigos, empieza a relacionarse con otros seres semejantes a él. Si no lo hace, si se queda aislado, de grande será tal vez el que al no pertenecer a una sociedad, o grupo, se acompleja y se queda en un rincón, o trata de dominar y se convierte en un individualista (toma su revancha). Cuando la pelota se pone en función de un fin preciso (en el fútbol hacer goles, por ejemplo) el niño comienza a ser hombre, empieza a darle sentido a su juego. El jugador de fútbol es un hombre-niño. Así como el actor (en otro sentido) es un niño-

hombre.

Todo arte tiene un principio de juego. En primer lugar su gratuitad. En esto puede haber mayor o menor dosis de utilitarismo pero es necesario que se parta fundamentalmente de su gratuitad. Un Goya no sirve (en principio) para tapar un agujero, sino para mirarlo, sentir un goce y a través del goce pensar tal vez cosas útiles, pero lo que cuenta fundamentalmente es el goce (4).

Todo artista es un niño y es por eso que casi todo niño es un artista (los dos tienden a expresarse, a exteriorizar). Ello no quiere decir que luego lo siga siendo.

El mimo, como el teatro, es un juego. Jugamos más o menos profundamente, pero jugamos. Entre los chicos mismos existen juegos violentos, juegos que dañan, que hacen llorar, como en el teatro (se juega a “ser”). Son la mamá que recibe visitas, el *cowboy*, el indio, el vigilante, el ladrón, etc., es decir que están interpretando un personaje. Es, pues, bajo la fórmula del juego que hay que encarar este aprendizaje.

A pesar de haber pasado año y medio en la selva salteña enseñando en una escuela entre indios matacos, tobas, chaguancos, etc., y (desgraciadamente) colonos blancos, no me creo con la suficiente capacidad para hablar de este tema como los especialistas: los maestros. Además la experiencia me hizo ver que el universo del niño y su formación competen una gran responsabilidad, tal vez demasiado grande para mí y, por lo tanto, la considero más propia de aquel que siente ese hecho como fundamental en su vida.

Querría arriesgar algo: ¿no se podría incluir una clase de expresión corporal más científica (como las reglas del lenguaje hablado: construcción de frases, conjugación de verbos, empleo de sinónimos, etc.) abandonando la técnica del juego una vez que el alumno haya comenzado a formarse en los grados intermedios o superiores? ¿O tal vez continuarlo como un juego más serio?

Lógicamente, esta forma de expresión tiene que ser diferente, abarcar otros terrenos que la expresión oral. Es necesario que el niño no superponga y se sobrecargue. Que sepa que hay cosas que se pueden expresar por la palabra y otras por la acción, y que ninguna de las dos puede invadir el terreno de la otra sin perder frente a la misma. Que el niño no se pregunte cómo se puede representar un verso de tal autor en mimo o el “ser o no ser” de Hamlet. Pregunta que, de acuerdo con nuestra civilización, es la primera que le viene a la cabeza. Que sepa que está bien expresado así y que no se puede expresar mejor ni igual cuando la cosa está lograda en su terreno. Que así como hay un terreno para la palabra, hay otro para la acción, y en este último, la palabra (a

pesar de sus recursos) perderá siempre.

Cuando hablo de la necesidad del mimo la gente me pregunta: “Si la cosa es tan vasta, ¿cómo podemos mimar un poema de Claudel o decir ‘Dios’?”. No se trata de mimar a Claudel ni de hacer lo mismo con la idea de Dios (como se trata de la música de hacer escultura), sino de dejarle a la palabra lo que puede hacer y nosotros hacer lo que esta no puede. Lógicamente, como el hombre se ha acostumbrado a pensar palabras no ve la acción y le parece que no hay nada o muy poco porque se lo han impedido de ver. En nuestras ciudades el hombre no corre, no llora, no se sienta, no se ríe verdaderamente, no salta, no baila en la calle, y como no lo hace tampoco lo puede ver. Es una forma de castración que tuvo su utilidad pero que no la tiene más. Hoy el hombre debe aprender a hacer todo eso por la vida moderna y además a verlo para poder representar esa vida si lo quiere, o solamente para conocerla.

En el niño (a pesar de sus hábitos ancestrales) esta posibilidad de actuar está aún a flor de piel y no reprimida (es, en principio, un organismo virgen y sano de toda frustración y deformación). No se la reprimamos, pues, sino para darle una mejor a dicha acción o para encauzarla dándole un caudal de posibilidades equivalentes. En el mimo el maestro encontrará todo lo que concierne a la acción y a la expresión corporal, a fin de formar hombres más armónicos, más cumplidos para la vida y artistas más completos para el futuro (5).

P.D.: Quisiera hacer una última aclaración. Hay libros de autores extranjeros donde se tratan ciertos elementos mímicos (por ejemplo: *El niño actor y el juego de libre expresión*, de Michel Small). Hay que saber que todo niño es producto de un suelo y que en él crece. Por lo tanto, lo que es bueno para un niño que crece en otro lugar puede no serlo para él. Que una gran teoría europea puede no serla para nosotros. Hay que basarse en ellos, pero para preguntarse siempre conforme a la experiencia que se tenga del niño: ¿le servirá, o será nocivo? El niño argentino, a pesar de la confluencia de razas europeas, es distinto del niño francés (tal vez a causa de esa misma confluencia su mecanismo es mucho más complejo, agravado por el hecho de estar en otro suelo, clima, etc.).

Al dar una conferencia para maestras en San Martín, el año pasado, y al hablar de esto, una se levantó indignada y me dijo que el niño argentino tiene un nivel medio mejor que el francés. Pero no se trata de esto (a pesar de ya estar demostrando con ello una diferencia entre el argentino y el francés). Nuestros complejos hacen que cada vez que digamos “no somos como los franceses”

pensemos: “somos inferiores”. Si somos mejores o peores lo dirá la estadística y la historia. Somos distintos, y para hacer algo realmente válido es necesario que esos maestros no tengan complejos y piensen que somos distintos sin ser por eso intrínsecamente inferiores o superiores. Son ellos los que después nos hacen inferiores. Por lo tanto, hay que descubrir las leyes propias al chico argentino: ese mismo niño hijo de españoles que se ríe de sus padres y que no le gusta lo español, o el hijo del alemán que en una sola generación pasa de su disciplina racial a la mufa porteña.

Hablando de otra cosa para terminar: creemos que lo mismo tendrían que hacer los que enseñan teatro o arte dramático y no inculcar Brecht o Dullin, o Artaud o Stanislavski solamente porque estos concuerdan con su posición individual que, tal vez en un país de contrastes como el nuestro, no tiene nada que ver con nuestro pueblo en general y harán solo algo que tendrá un éxito efímero pero que indefectiblemente pasará, con el criterio del nuevo rico de que Buenos Aires al ser una de las más grandes ciudades del mundo tiene que tener de todo. Con el mismo criterio deberían de expedirse bifes de ballena, culebras asadas, langostas (del aire) fritas, pollos podridos, carne de caballo, etc., etc., a ver si ello tendría que ver algo con nuestro pueblo. Y con el mismo criterio en las escuelas tendríamos que dar clase de esquí o patinaje, para no ser menos que Suecia. Tal vez con suerte, alguno de los alumnos llegue un día a Bariloche y pueda aprovechar esa enseñanza.

NOTAS:

1. Antes que codificara el lenguaje oral no tenía otro medio de comunicación que su cuerpo. Poseía la capacidad de hablar, producir sonidos, pero al no estar organizados –cosa que vino luego– usaba la acción.
2. Está demostrado que toda represión de algo necesario aflora o se transforma siempre, ya como rebelión, frustración, complejo u otra cosa distinta. El caso del chico que desea la muerte de su padre, al no poder descargar ese odio, la carga puede transformarse en sentimiento de culpa. El niño tiene sentimientos más fuertes que el hombre adulto, ya sea de amor u odio, etc., pero no los puede descargar porque la sociedad se lo impide. O lo hace por medio de juegos. Los celos a un hermano pueden crear un sentimiento de culpa que acomplejizan a ese ser durante toda su vida.
3. Podemos no saber una cosa y no por ello frustrarnos. Por ejemplo: puedo no conocer la teoría de la relatividad, pero ello no influye nocivamente. En cambio, con la expresión corporal es grave, porque no solamente por lo general no la

sabemos, sino que sentimos su necesidad y la reprimimos.

4. Un ejemplo típico lo tenemos también con la música. La música artística es una cosa, la funcional, que sirve para estimular la capacidad de trabajo, se graba de un modo especial para que el oyente no se dé cuenta de que está oyendo música –es decir, no la goce–, desde el momento en que se da cuenta o es consciente de la música que escucha, ya deja de ser funcional.

5. Para solucionar en cierta medida el problema de la incomunicación y de la angustia del hombre actual, por qué no buscar esa solución en otro tipo de comunicación, que tal vez como es la que nos falta, es la que más nos angustia. Si después de años enteros de psicoanálisis –de comunicación verbal agotante–, todavía quedan traumas, complejos, ¿no será porque esta comunicación verbal no le es suficiente al hombre y busca algo más?

¿El mimo es plástico?

Cuando en 1965 presentamos nuestro primer espectáculo de mimo, al finalizar la primera representación, tuvimos una charla (pedida por mí) con los espectadores, a fin de cambiar impresiones y trabajarlos algunos días con el público, para estrenar oficialmente solo quince días después. En el transcurso de la charla un señor se levantó y me dijo con voz en la que se leía una gran emoción, que me agradecía profundamente el haber procurado una de las más grandes emociones de su vida y que la belleza y plástica de “El ombú” (uno de nuestros números) llegó a conmoverlo muy profundamente. Yo le contesté que a mi vez le agradecía en nombre de todos, sus conceptos, y que nos sentíamos muy halagados con sus expresiones. Pero, como no era cuestión de recibir elogios sino de aclarar situaciones, tratar de recoger experiencias en este nuevo tipo de espectáculo, desconocido para el público argentino, y mejorarlo en función de nuestro pueblo, del lenguaje que estábamos construyendo y que no tenemos codificado definitivamente (el público es uno de los elementos indispensables en la construcción de ese lenguaje) me veía en la obligación de hacerle esta aclaración: en ningún momento habíamos buscado ni belleza ni plástica.

El tema de El ombú es así: imaginamos que la pampa fue un lugar donde crecían árboles, un bosque que vivía en armonía. Un día nació una hierba. Frente a esa sociedad de árboles le quedaba morir o luchar. Luchó y venció a un árbol y se alimentó de él. Luego a otro y siguió alimentándose y creciendo y luego a otro y otros hasta que devoró a todos y se convirtió en ese monstruo

hierba-árbol que es el ombú. Hoy está solo en medio de nuestra pampa, con su individualismo y su soledad, esperando el rayo que un día lo atacará porque no tendrá a otro a quien atacar. Resultado fatal del individualismo, fruto tal vez de una simple necesidad de vida.

Como se puede observar, el tema contiene elementos de índole social. Simbolizamos en el ombú nuestro país que no es ni hierba ni árbol, que un día se infla o se desinfla fruto de su fuerza o del rayo económico social. Creemos que si lo hemos elegido los argentinos para representarnos, durante tantos años, es porque tiene mucho de cada uno de nosotros. Incluso dicho vegetal no pertenece a la pampa sino a otra región totalmente diferente (el Paraná) pero se adapta muy fácilmente, como los pueblos de los cuales estamos constituidos. Un sabio alemán, el Dr. Burmeister, escribió en 1871: "Un árbol tan particular tiene que deber su origen a un país muy particular".

Como se ve a través de la trama, la acción es importante. Se trata de la lucha por sobrevivir y luego de las primeras victorias, de la inobjetividad vital, trágica, para pararse y no procurar su propia destrucción. Es decir, un hecho real. Además de argentino, universal. Simbolizado o representado en el reino vegetal, donde se producen las mismas luchas, caídas, enfermedades, etc. que en nuestras sociedades. Donde existen asociaciones racistas como la de los arrayanes, democracias o regímenes comunitarios.

Teniendo en cuenta la posible incomprensibilidad del tema (ya que no había texto aclaratorio) y nuestra necesidad de que se comprendiera porque considerábamos esto sumamente importante para el goce total, tratamos de ser lo más realistas posible. Hicimos estudios sobre los árboles, sobre el ombú en particular, sus características reales (que están en los archivos de la compañía), sus características biológicas, sin olvidar tampoco las leyendas y creencias populares que siempre (si se las interpreta bien) tienen algo de verdadero y dan una explicación de muchas cosas que la ciencia considera menos importante, pero que para el hecho artístico no son menos importante.

Luego reprodujimos estas realidades corporales escénicamente sin tener en cuenta el movimiento sino su fin. Empezamos por dar un árbol concreto a cada actor y hacerlo vivir y crecer con la vivencia del árbol, sin tener en cuenta cómo crecía, sino hacia dónde, por qué y para qué crecía. Para ello tratamos de simplificar y de llegar lo más rápido posible al fin, sin detenernos en los medios (condición no plástica). Lo que nos interesaba era la acción y no el movimiento. Ni uno de ellos fue corregido en función a si quedaba bien o mal, sino a si correspondía o no al árbol asignado, o a la función de lo que se hacía. Demás

está decir que hicimos también un estudio sobre las razones de orden físico y psíquico por las que una persona representaba un árbol y no otro (es posible que no pudiera representar otro).

Los árboles una vez crecidos no movían sus raíces, por lo tanto, tenían que expresar todo casi inmóviles o movidos por el viento, lluvia o sol. Esto no lo puede hacer ni lo hace un bailarín, por ejemplo (intérprete de la plástica corporal) durante veinte minutos, pues su arte concierne al desplazamiento (a propósito de este número se nos dijo que parecía danza) y dicho intérprete no puede quedarse quieto por naturaleza. ¿Qué era pues? Mimo puro (en otro orden de ideas diría teatro activo puro) pero con una temática que por estar alejada de la comunicación verbal, el espectador no está acostumbrado. No existe la convención (todo lenguaje es convención) y como no la hay, tampoco existe la comprensión. Si la gente hubiera pensado en la naturaleza de la danza habría visto que nuestro número no tenía nada de ella. Por otra parte, cada vez que he presenciado árboles interpretados por bailarines, estos no eran nada reales y se desplazaban por la escena como cualquier animal, incluso hablando o haciendo gestos.

Luego tratamos de reproducir, con las posibilidades que nos da nuestro cuerpo y en función de la escena, un hecho real. La vida de los vegetales es más armónica, no existen choques violentos y por lo tanto las luchas tienen un dinamismo y armonía que no existe en los actos humanos. Esta armonía podía hacer creer que hacíamos plástica, pero en este caso se trataba de la realidad misma. Si ella tiene elementos plásticos no hay por qué rehusarlos, pero sin pensar en ello pues no es nuestro fin. Así como existen seres perfectamente formados corporalmente, sin necesidad de haber hecho gimnasia, ni danza, y que como integrantes de la vida son necesarios.

El mimo trabaja su cuerpo en función de un fin directo: la acción. Esta, bien hecha, comporta una armonía corporal (un cargador de bolsas es más armónico y plástico haciendo su tarea que un bailarín haciendo la misma). Pero esta armonía no se produce porque dicha persona quiera parecer “estética” sino porque la economía la lleva a utilizar la línea más corta o la mejor. En ese sentido no es plástico, pues no trabaja la plástica, sino la utilidad, y estas son dos cosas diferentes que pueden ir juntas pero que comportan diferentes puntos de vista sobre las cosas y diferentes artes.

Lo mismo con el mimo: a fuerza de realizar acciones nos armonizamos corporalmente, adquirimos valores plásticos pero no lo somos fundamentalmente. Lo que nos interesa es la expresión de la verdad, no la

belleza, aunque esta pueda estar en nuestros espectáculos.

La belleza puede tener valor por sí misma, luego es un poco gratuita o tiene un fin en sí misma; luego no nos interesa fundamentalmente. Si ella existe en la acción mejor y si no existe nuestra actividad sigue teniendo valor expresivo.

El diccionario dice: “Artes plásticas: dícese en general de todas las artes que engendra la forma, es decir las artes del dibujo y en particular las que se manifiestan por el relieve casi siempre en materias maleables como la arcilla, la cera, el yeso”. De acuerdo con esta definición, toda cosa vital tiene algún carácter plástico, pues todas participan algo de la forma. Pero lo que cuenta no es si se participa un poco, sino si se parte de ella, si esta constituye su motor. Para el mimo no. Un mimo tiene carácter plástico involuntario. Lo ha tenido hasta ahora voluntario porque su técnica provino de la danza y esta es forma (en la misma puede haber contenido), pero no lo tendrá más, ahora que se ha independizado. El efecto por el efecto es caduco en el mimo y es lo que lo detendrá pues no es intrínseco a su lenguaje. Si queremos hacerlo progresar es necesario que lo olvidemos.

Si nos atenemos a la segunda parte de la definición no hay ninguna posibilidad de que lo seamos pues el cuerpo humano no es totalmente plástico, no se puede modelar como un pedazo de arcilla a la que se le hace hacer los movimientos que queremos, ni como el dibujo en el que se puede representar a un ser humano vuelto hacia atrás como un espiral o desparramado como un lago. La danza participa de la plástica por la primera parte de la definición y no por la segunda, a pesar de que el cuerpo tenga algunos valores plásticos por esta, como todas las cosas. El hierro también comporta una cierta posibilidad plástica. Al fundirse se licúa y toma formas diferentes. Pero ello no quiere decir que sea esencialmente un material plástico.

Realismo en el mimo

Todo hecho artístico comporta una realidad (artística). Esta puede estar cerca o lejos de la vida, como la vida puede estar también lejos o cerca de ella misma. En esta tenemos ya personajes y situaciones que nada tienen de realistas.

Para mí, lo real es lo concreto, lo que está “sobre la tierra”, y el realismo es el tratamiento de ese material, incluso concretizándolo aún más que en la realidad, acentuando sus matices tal vez feos pero expresivos, creando así otro tipo de belleza. Ciertas clases sociales altas no son realistas porque no participan

de ese trajín diario, concreto, que sufre la mayoría de la gente y debido a su misma situación están despegadas de la lucha por la subsistencia y por lo tanto de lo feo. En la vida misma, como en un gran teatro en el cual ella se representa, están todos los estilos.

El naturalismo tal vez sería el estilo de representación más cercano a la vida en todas sus manifestaciones y tal vez con los mínimos cambios que pueda imponer dicho trasplante, pero de todas maneras siempre con algunos cambios, pues es imposible recrear la vida exactamente. Y ello no tendría valor (o lo tendría, pero de todas maneras, insisto, resulta imposible). Incluso el cine, que cuenta con tantos medios no puede hacerlo, pues no nos puede mostrar al hombre en tercera dimensión, el hombre concreto. Luego su imagen no es verdadera en cuanto a él, solo es un reflejo. La única manera de ver naturalismo verdadero y no teatral, es mirar la vida.

De todas maneras considero que hay tanto arte en la reproducción casi idéntica pero artística de la vida como en la obra más imaginativa e incluso en la abstracción. El hombre elige en cada época el estilo que le conviene y cada uno de ellos comporta por lo general una negación de los otros. Desde un punto de vista histórico considero que si nuestro país tiene problemas económicos, políticos y sociales es necesario que ese arte esté cerca de la realidad. En este caso, claro, también es posible la abstracción máxima, como evasión. Pero sin negar esta posibilidad, yo creo en la concreción y no en la evasión. Es tal vez por ello que he elegido el cuerpo y la acción como medio de vida.

El cuerpo es concreto y la acción es concreta. Si aún nos negamos la posibilidad de utilizar la palabra, el gesto, la mimica, todos elementos abstractizantes [sic]; si aún sacamos de nuestra técnica corporal todo lo que venga de la danza, de la gimnasia pura, del movimiento puro y nos atenemos solo a la acción, por deducción tenemos que el mimo es un arte concreto y todo lo concreto es real. Así como la escultura, bajo este concepto, es más real que la pintura, por el hecho de participar de las tres dimensiones.

De todas maneras no importa qué arte tiene un extremo de concreción y otro de abstracción (lo abstracto puro no existe: llamamos abstracto a lo mínimo de lo concreto).

Quiere decir que, dentro de la música (arte abstracto), por ejemplo, hay también una parte concreta y una parte abstracta. Como en la escultura (arte concreto) hay un movimiento abstracto y uno concreto. De todas maneras, incluso la escultura más abstracta siempre será más concreta que la música más concreta. El mimo es escultura en acción. Y en él, el hombre es su misma obra

de arte.

Entonces en el mimo, arte concreto, hay también una parte abstracta y otra concreta (pero de todas maneras el número más abstracto de mimo es siempre más concreto que la más concreta de las danzas).

En París con un grupo de norteamericanos realizamos esta idea: una orquesta de jazz improvisaba (sin ponerse de acuerdo sobre el tema), tres actores recitaban poemas cuando les parecía (de memoria o leyendo) y la cantidad de versos que quisieran (cada uno elegía el autor de acuerdo con su gusto o inspiración), y yo a mi vez improvisaba mimo cuando me parecía. Podía trabajar, no hacerlo, entrar, salir, quedarme parado, hacer un movimiento, etc. Tratando, por supuesto, de componer con ello un espectáculo lo más interesante posible, y no solo dejarse llevar por los deseos personales si no era en bien del conjunto. Como no sabía inglés, ni me era posible conocer con anterioridad los poemas, estos, por supuesto, no tenían para mí ningún significado. Por lo general hacía movimientos puros, de acuerdo con el momento, jugaba con los dinamismos, complicaba dibujos, utilizaba el lugar siguiendo las necesidades visuales de la cosa. Todo con la técnica del mimo, pues en mi vida tomé una sola lección de danza (y no interpretaba la música). Hacía, pues, mimo. Pero la gente que me saludaba o hablaba de mí, me llamaba “el bailarín”. ¿Por qué? Pues bien, porque utilizaba el elemento más abstracto del mimo, el movimiento puro. Yo me hubiera dado cuenta si hubiera visto a alguien moverse de esa manera que no era un bailarín, pero ¿cuántos más? Así como no nos damos cuenta, en las fronteras, de la nacionalidad de los habitantes si no nos lo dicen o no está marcado o separado por un puesto policial, hay un territorio donde la cosa es un poco de ambas, nuestra por la técnica y de la danza por el hecho de utilizar solo movimientos.

Pero el corazón, el centro del mimo, ¿qué es? Es real. No puede ser de otra manera porque el cuerpo es real y porque el hecho que trabajamos (la acción) es real. Luego el realismo debe ser muy importante en él (siempre que haya arte). El mimo no puede dejar de mirar la vida, el personaje, la forma de caminar, de correr, de comer, de amar, de beber de un hombre, porque todo esto concierne al cuerpo humano. Es por ello que la técnica que un día pedimos prestada a la danza, porque de algo hay que partir, ya se la devolvimos y construimos la nuestra, la propia, y ahora es tal vez la danza la que viene hacia nosotros en busca de concreción (sin negar, por supuesto, la fantasía; lo imaginativo es importante en el mimo, pero lo mismo sucede con cualquier arte y en ello puede haber también realismo). Digamos que el mimo es un ser realista, que puede

dejar de serlo, pero que siempre tendrá que volver a la realidad porque ahí está su centro vital, su razón de ser. Esto nos da una alegría, pues creo que nuestro país necesita realismo en todos los órdenes (inclusive en el artístico), y al ser realistas estamos más de acuerdo con él y con sus necesidades.

PD: La interpretación de personajes como el Pierrot romántico de cara enharinada no tiene más vigencia en nuestro tiempo cuando el hombre ha llegado a la luna, a pesar del encanto de: “Eh...Señor, cuando me tenga que matar, tendrá tarde o temprano, que deshacer mi corazón. No soy tan tonto como para creer que la luna es un mundo; la luna, la luna suave, que no es más grande que una tortilla de ocho huevos”. Esto es delicioso, pero completamente inactual. Luego no es realista. Como el hombre es fruto del pasado tiene apego a él: “Todo tiempo pasado fue mejor”. Y el romanticismo, ese movimiento que hizo tanto bien y tanto mal al hombre, nos es traído por los apologistas de la imbecilidad como la tabla salvadora, cuando el hecho corresponde a otro concepto en el tiempo. El hombre estadísticamente vive mejor y por lo tanto es más feliz, vive más (hace doscientos años el promedio de vida era de veintisiete años; a principio de siglo, cuarenta y siete años; y actualmente el término medio de vida es de sesenta y siete años), luego, para qué volver atrás aunque ello tenga la atracción de los cuartos donde hemos vivido mal pero que con el tiempo sus vivencias se nos hacen queridas. Así es el hombre. Es una lástima que la corriente venga solo de un lado y haya solamente hombres frutos del pasado, deberían también de haber algunos frutos del porvenir.

Lógicamente, la palabra ‘realismo’ como todas las que pertenecen al lenguaje hablado actual tiene mil acepciones y si nos atenemos a todas las posibilidades no nos entenderemos más. Entonces sí tendremos que hacer mimo a la fuerza. Hay muchas clases de realismos. Yo hablo del realismo de lo real. El posible de Antonioni tratando esa subida de las clases aristocráticas plena de frustraciones no me interesa si ella se cuece en su propia salsa y no se mezcla con la otra que es la fundamental, la vital, la del pueblo, donde la frustración quiere decir la muerte física, real, y no la muerte del alma, tan difícil de demostrar en su existencia real. La prueba de esta falta de realidad del alma está en una sola cosa: el cuerpo ha sido siempre el mismo hasta ahora y como se lo puede tocar a nadie se le ha ocurrido negarle ni cambiarle el nombre. Cuanto más, algunas religiones dijeron que era malo, inventando una vida superior. Pero a ninguna se le ocurrió negarlo, mientras que el macaneo (las teorías) sobre el alma, a través de religiones, artes, filosofías, etc., va durando ya miles de años y nadie se pone de acuerdo.

Tal vez los que den la clave de ella sean los científicos, es decir, los que se ocupan de lo real, definiéndola con una sola palabra que condense todas las otras que nos han producido tantos líos en la cabeza (alma, vida, psiquis, etc.). Y entonces estas palabras quedarán como testigos de sueños más o menos bellos que habrá tenido el hombre en su ambición por llegar a ser algo más de lo que es. No quiero negar que esa cosa exista, como no quiero negar que lo que puede simbolizar Dios para un católico en un sentido muy avanzado y desprovisto de la realidad del Señor que le dijo al barro que se levantara y este, que está hecho de agua y tierra, se levantó. Lógicamente, en ello tal vez hay una gran verdad: de la tierra y del agua surgió el hombre y un soplo, una energía, lo hizo vivir. El hecho de anular el acto del amor, como el de anular el cuerpo todo, y a partir de ello crear una forma de vida diferente, lo convirtió en hombre. Es decir que todo el mundo tendría razón, pues con el grado de abstracción que tiene la palabra y con un conocimiento profundo del hombre, no hay una sola palabra que esté desprovista completamente de verdad. El ser humano no puede imaginar nada que, real o simbólicamente, no sea un poco cierto.

Pero la historia que le cuentan a nuestros chicos, o a los ingleses o alemanes o rusos o hindúes o papúes, es muy diferente a la realidad y por ello es falso aun cuando quieran decir cosas bellísimas. Sobre todo porque quieren ser reales y verdaderas. La poesía no pretende serlo, luego no es falsa.

Esto no quiere decir que mi realismo real deba siempre tratar de muertos de hambre, o de sed, o de asfixia, o de frío. Puede también tratar del orden de la realización interior (espiritual), pero si la primera no existe como base de la segunda no hay el realismo del cual hablo. Las clases altas, por más problemas que tengan, no son realistas. Para saber lo que es el hambre, por ejemplo, hay que poder pasar varios días sin comer, y luego poder imaginar el resto (un mes) que nos queda hasta morir. El otro tipo de frustración, que no comporta la muerte física del ser, salvo en casos muy excepcionales, no constituye un problema importante. Ojalá toda la gente que se muere de hambre pudiera estar frustrada interiormente pero viviendo e incluso teniendo momentos de felicidad. El mundo sería más equilibrado y mejor.

A medida que el hombre se aleja de los problemas fundamentales, va siendo menos posible el realismo básico, verdadero. Por ejemplo, uno de la pequeña clase media es más realista que uno de la clase alta, por el simple hecho de estar más cerca de dichos problemas. Pero a veces los extremos se juntan y un aristócrata es más pueblo que un burgués cualquiera.

Características accesorias del actor mimo

MÁSCARA

¿Tiene que usar máscara blanca? ¿Por qué? La máscara de harina de Pedrolino (luego Pierrot en Francia), personaje de la Commedia dell'Arte, es la humanización de la máscara fija, dura, de los otros personajes.

Pedrolino es uno de los últimos (cronológicamente) de la Commedia, y marca su decadencia. Asegura también la transición con los movimientos posteriores, menos teatrales pero más humanos. Un día el actor se sacó la harina y representó a cara descubierta. ¿Por qué hay que retornar a algo que no tiene más sentido en nuestro mundo actual? Posiblemente Marceau (inconscientemente) la tomó para asegurar la transición entre la vieja pantomima y el mimo moderno. Decroux usaba máscara fija, neutra, para anular las posibilidades de la cara y centrar todo sobre la columna vertebral. En este sentido, la máscara blanca de Marceau es una humanización de la de Decroux, pero hoy necesitamos humanizarnos aún más. La historia se repite. El actor no representa más arquetipos, sino individuos, y la máscara no puede representar al individuo actual. Porque este es complejo y la máscara, incluso dentro de su posible complejidad, tiene que ser simple, inamovible. Porque el individuo cambia en cinco minutos y la máscara no puede cambiar. Así como la máscara de harina es más humana que la máscara fija (permite ciertos movimientos simples de boca, ojos, nariz), la cara limpia es más humana que la máscara de harina. También el color la humaniza (el hombre actual necesita del sol). Además la máscara viene asociada con ciertos hechos sociales y religiosos que hoy hemos perdido. Y que tal vez reencontraremos, pero de otra manera.

Otra cosa: un individuo con la cara pintada de blanco supone un ser tímido, romántico (Pierrot enamorado de la luna). Sus ojeras y sus lágrimas: noches en vela y decepción. Su boca femenina, asexualidad, que para algunos es pureza, espíritu. Para mí significa, en la mayoría de los casos, impureza y malformación (también el color blanco es sinónimo de tuberculosis, que era la enfermedad romántica del siglo pasado: Armando y Margarita,⁷ *Manon*, etc.).

Luego si tenemos este ser por única posibilidad, todos los que no somos ni asexuados, ni románticos, no podemos hacer mimo. Bajo este criterio el mimo no tendría ni remotamente la posibilidad de ser un arte (en la actualidad

⁷ N. del Ed.: Ángel Elizondo posiblemente refiera a los personajes de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (1848): Margarita Gautier y Armando Duval.

a nadie se le ocurre pensar que la tuberculosis es romántica, ni que hay poesía en alguien que tose sangre y la limpia suavemente con un pañuelo de encaje). Para hacer algo importante es necesario que la totalidad de los seres que pueden participar del mismo hecho (por ejemplo, hablar o pintar: habla y pinta el romántico y el que no lo es, el definido y el indefinido, el gordo y el flaco, el que tiene una enfermedad del hígado y el que no la tiene, etc.) tengan posibilidad de expresión. El mundo está hecho de seres distintos y si no se los tiene en cuenta, la cosa no puede andar verdaderamente.

LA MALLA

La malla es en principio un implemento de trabajo. Ella permite movimientos cómodos y calentamiento muscular necesario, además hace posible que el profesor observe las acciones y los ejercicios de los alumnos. Viene de la danza donde esos dos elementos son absolutamente imprescindibles. El mimo no es un bailarín, es un actor. No es abstracto, sino concreto. No importa qué ser concreto, quien hace en la vida cosas concretas no se le ocurriría jamás llevar malla por el solo hecho de estar más cómodo para sus movimientos y calentamiento muscular.

Un hombre y una mujer se visten en principio con pantalón y pollera en nuestro país. Luego, si los interpretamos, no podemos sacárselos y ponerles una falda escocesa, pues el traje está en función de un pueblo y de su hombre.

El problema que se nos plantea es este: la civilización a la que pertenecemos ha anulado la acción. Nos ha puesto trajes que no nos permiten actuar verdaderamente (polleras —que se levantan— para las mujeres, pantalones que no ceden o que se rompen al medio si abrimos las piernas para los hombres, y miles de cosas más: si elevamos los brazos nuestro saco se sube hasta las orejas, lo que resulta incómodo y antiestético y, por lo tanto, no lo hacemos en la vida, etc., etc.), pero de todo modos podemos deducir que el hombre cada vez necesita más de la acción por el cambio de ropa: a pesar de las trabas de esta moda, no es nada comparada con la de miriñaques y hombres en levita y galera. Hasta hace unos pocos años en Buenos Aires todos los hombres andaban con sombrero (las mujeres también), ahora, en verano andan de pantalón y remera.

En la Escuela, el mimo puede usar para su trabajo: malla para ambos, o un short para el hombre y una malla de baño para la mujer, si hace calor; o pantalones que permitan ver el cuerpo y hacer movimientos cómodos.

En el escenario tiene que utilizar el traje que corresponda a su personaje o, en el caso de interpretar y cambiar muchos, un traje neutro pero

preferentemente de hombre o mujer, no de ambos a la vez, salvo si el personaje o los personajes a representar son ambivalentes o simbólicos (en lo posible hecho a medida para permitir la libertad del cuerpo y de una tela que dé lugar a cierta elasticidad). Con el color y forma creo que no habrá problema en deducir que puede ser cualquiera siempre que esté de acuerdo con lo que se quiere hacer.

ZAPATILLAS

La zapatilla de danza no sirve para el trabajo. No tiene planta (suela) y sin planta no hay equilibrio estable durante un cierto tiempo. El pie desnudo no existe en la vida salvo en casos excepcionales y, por lo tanto, no lo trabajamos en la Escuela. Por otra parte, no permite giros y otros movimientos rotatorios rápidos. Último defecto: acostumbra a actuar descalzo y esto no es bueno cuando se tiene que representar calzado. Yo he tenido bailarinas a quienes no pude hacerles poner zapatos para mis espectáculos de danzas folklóricas en Europa.

Para el trabajo lo mejor es una zapatilla media punta, pero con planta entera, como las de acrobacia. Para las representaciones, la que sea necesaria al personaje y a su concepción en el espectáculo. Si el traje es estilizado, los zapatos pueden serlo. Si el traje no lo es, los zapatos tampoco. Lógicamente es posible también llevar el pie desnudo si está en la concepción y estilo del espectáculo.

OBJETOS

Un mimo puede o no utilizar objetos reales. Si los pone es necesario que sean (en lo posible) indispensables. El arte del mimo no es evocar objetos y acciones, sino accionar, sea realmente, sea evocando. Y para accionar realmente es necesario, en la mayoría de los casos, tener el objeto real. También se pueden mezclar estas dos posibilidades y hacer partes reales y partes evocadas. Ello depende del talento que tenga el intérprete y el director para mezclar estos ingredientes.

El mimo y su lugar escénico

Evidentemente la escena actual no sirve a la acción. Esta necesita espacio, un lugar donde puedan desarrollarse todas las acciones. El hombre en la vida diaria camina durante dos kilómetros y esto no puede hacerse en una caja a la italiana si no se lo traspone. Es por ello que el mimo lo suple con la imitación o

evocación de marchas, carreras, desplazamientos, que permiten transformar ese reducido espacio, construido para decir, en un lugar para hacer.

El mimo (arte) no puede utilizar el cine como forma de lenguaje, pues a partir de ese momento ya no sería el cuerpo quien se comunicaría con el espectador, sino la imagen. El cine puede aprovechar el mimo (como la pintura, pero no es lo mismo un cuadro que la imagen que nos muestra el cine), pero este (como arte independiente) tiene que ser concreto (de carne y hueso) y tener un lenguaje propio.

Luego, una vez que tengamos lenguaje propio, será necesario repensar el lugar escénico. Por ahora no lo hacemos, pues estamos en el problema de hacer la cosa antes que de buscar la caja donde colocarla, y el hecho de hacer la cosa en sí tiene más importancia. Cuando se quiere regalar algo importante se busca primero el regalo, luego la caja que vaya con dicho regalo, luego el papel que lo envuelve y por último la cinta y la tarjeta. Empezar al revés, creo, sería absurdo. ¿Cuál es la etapa después de construido el lenguaje? El lugar a dónde va. Será nuestra próxima etapa.

El mimo nos acostumbra a hacer una cosa por vez. Es la única manera (aparte de las excepciones que confirman la regla) de llegar a hacer cosas importantes. Luego, por ahora aprovechamos de la escena teatral, la TV, el cine, y nos amoldamos. Es por ello tal vez, también, que no podemos hacer mucho, pues no tenemos lugares armónicos donde pueda desarrollarse en las mejores condiciones lo nuestro. Nos amoldamos tratando de lograr un término medio entre nosotros y el vehículo utilizado. Un día será necesario construir nuestro propio lugar (a nadie se le ocurre comprar un zapato definitivo o un traje definitivo a un chico de dos años que está en pleno desarrollo, ¿sabemos hasta dónde puede llegar? Lo mismo pasa con el mimo, sabemos lo que es, sabemos lo que queremos, pero todavía estamos en pleno desarrollo y no sabemos hasta dónde podemos crecer, por eso es que no pensamos ahora en un lugar escénico, porque tal vez cuando lleguemos a la edad adulta ese espacio no sería el que nos viene bien).

Por ahora no estamos en ese problema. De vez en cuando me pongo a soñar e imagino un lugar donde haya gente sentada frente a varios escenarios giratorios, que se puedan levantar, bajar, sillas que den vueltas en todos los sentidos al mismo ritmo del escenario, que se desplaza alrededor de la sala. Gran cantidad de maquinarias que colocan y sacan objetos y accesorios. Escenas que se achican y se agrandan. Acciones que se desarrollan entre los espectadores y butacas que cambian de punto de vista. Salas a la italiana

que de golpe se transforman en circos o que se agrandan como un estadio. Y muchísimas cosas más. Esto seguramente es solo una pequeña locura, ya que, por ahora, dichos problemas no me interesan vitalmente, pero me parece que un día el hombre estará harto de imagen y querrá ver hombres de carne y hueso representando acciones, y para ello utilizará el formidable recurso técnico y las cantidades fabulosas de dinero que ahora hacen posible el cine, en lugares de representación que puedan tener un auge popular (tal como ahora sucede con los estadios). Y la acción, como lo vemos a través del fútbol, por ejemplo, tiene todos los medios para llegar a ser —desligado del interés puramente deportivo y acrecentando su parte estética— el elemento fundamental de un arte.

PD: Como no soy arquitecto, ni escenógrafo, ni constructor de escenas, les ruego me disculpen si he dicho alguna barbaridad en lo que respecta a ese proyecto informal y exclusivamente teórico de una sala. En cuanto a la iluminación, será la misma cosa. Habrá que revisar todo, en función de lo visual. No tuve hasta ahora una sola vez la oportunidad de trabajar en un lugar donde me sintiera completamente cómodo y donde tuviera la impresión que podría mostrar y comunicar visualmente lo que quería.

¿Un mimo puede ser autodidacta?

No. Porque este tipo de artista debe encarar un fenómeno artístico nuevo. Y esto comporta un nuevo lenguaje. Y a ese lenguaje es necesario construirlo ladrillo sobre ladrillo, como se construye una casa. Luego, tenemos que ahorrar nuestras fuerzas para seguir construyendo y aprovechar de los ladrillos que ya están puestos.

En artes ya cumplidas, o que por lo menos después de haber formado parte indispensable de un fenómeno social (popularización) han llegado a su mayoría de edad es posible el autodidacta, porque la experiencia ancestral de dicho arte existe (en el colegio enseñan dibujo y pintura, y uno desde chico ve dibujos, pinturas, colores). El hombre ya nace sabiendo un poco sus leyes, luego puede redescubrirlas desde su punto de vista individual, o simplemente destruirlas si se le antoja (es solo posible destruir lo que está construido). La destrucción puede ser un fenómeno positivo si con ello se tiende a limpiar un terreno y en él, luego, reconstruir cosas mejores o más completas. Tal es el caso actual de la pintura, la música, la escultura, etc.

El mimo no puede compararse con estas artes porque no existió nunca. Luego, cada cosa que adquirimos es necesario que nos sirva como peldaño para seguir adquiriendo otras. Y esto es posible solamente si se nos ahorra el trabajo de descubrir lo que ya está descubierto (a nadie se le puede ocurrir perder el tiempo en descubrir los rayos X, que ya están descubiertos, sino estudiar lo que ya existe y sobre esa base llegar a nuevas experiencias y aplicaciones). Si el mimo fuera un arte completo (cumplido) tal vez sería distinto, pero no lo es. Elementos mímicos existieron desde siempre, pero un lenguaje de la acción no existe todavía.

Esto no es solo teoría: los dos grandes mimos de esta época son frutos de una escuela: Barrault y Marceau. Y su imitación no dio ninguno más todavía. ¿Pero podría surgir alguien que por imitación llegara a serlo también? No, por el momento, porque le faltarían las claves del lenguaje, y sin ellas no podría seguir construyendo y, por lo tanto, desarrollando su personalidad (en esta era de especialización científica, un curandero intuitivo no tiene valor frente a algunos problemas: los yuyos que él use, ya la medicina los ha aprovechado y perfeccionado). Después, cuando el mimo esté más difundido, tal vez sí. Por ahora no (tiene más valor un médico mediocre que un gran curandero intuitivo).

Por ejemplo, el cine: hacia 1920 era casi imposible el puro intuitivo, el autodidacta. Ahora cuando el cine ha llegado a una mayoría de edad es ya posible, porque el hombre se ha acostumbrado a ver imágenes (de todos modos, el gran director joven europeo sale de una universidad; en la Argentina, el nuevo cine lo hace gente que aprendió viendo como lo hacía un amigo –“Panorama”–). Y el hecho que hizo levantar al pueblo americano en señal de protesta cuando vio por primera vez un hombre con la cabeza cortada (primer plano cinematográfico) no asombra a ningún niño de nuestra generación. ¿Qué decir del montaje y de los saltos de tiempo actuales? El cine comienza a ser de experiencia colectiva, como el lenguaje oral.

En dos generaciones, Decroux y otros han construido toda una técnica sobre la cual se basará el edificio posterior. Ese edificio está levantado hasta una altura de un metro, por ejemplo. ¿Para qué sirve empezar todo de nuevo si con el esfuerzo de una sola persona tal vez no llegaremos ni a medio metro?

Insistimos sobre el hecho de que el mimo no es un arte viejo. Y si fuera posible el autodidacta, ¿no hubiera existido hace ya mucho tiempo? Porque si él no nació hasta nuestro siglo, querría decir que en varios millones de años no hemos tenido un solo autodidacta. Hemos tenido pantomimos, que es el comienzo de la cosa, pero no la cosa (como el balbuceo es el comienzo del

lenguaje oral, pero no es la palabra). Y cuando esos pantomimos dejaron de existir se terminó la pantomima por falta de lenguajes y de escuelas. Así como nosotros tampoco podemos desconocer la pantomima, pues a partir de ella se ha descubierto lo otro (como no podemos dejar de reconocer el balbuceo, después la media lengua y posteriormente la aparición del lenguaje). Todo proceso de creación de un arte es una cadena en la cual los eslabones hacen posible el desarrollo y en el cual, para poder poner un nuevo eslabón, es necesario poner los primeros. Una vez que tengamos toda la cadena, tal vez será distinto.

Algunos alegan una espontaneidad que procura la falta de escuela. ¿Se puede ser espontáneo si de todo un lenguaje normal solo se conoce su décima parte? Nuestra cosa es distinta a las otras ya cumplidas. El talento tiene muchas menos posibilidades entre nosotros. Nos es necesario ser un poco pioneros o tener un pionero que nos apoye. Tal los casos de Barrault o Merceau. Para construir una pirámide es necesario primero trepar lo que ya está construido.

Todo arte que nace en nuestra época tiene que tener fundamentalmente en cuenta el hecho técnico (incluso todas las profesiones; qué sería de la medicina si en este momento se olvidara o desconociera la técnica, las pruebas de laboratorio, los rayos X, los injertos plásticos, el riñón artificial, etc., etc.). Como posiblemente han tenido que tenerlo todas las artes en su desarrollo y en no importa qué época. Porque es este el que permite la objetivación y la memoria de las cosas. Y el incorporarlo definitivamente.

Incluso en hechos de vigencia colectiva como el lenguaje oral, no llegamos a hablarlo bien si no nos lo enseñan. Si el padre del niño no insistiera por hacerle pronunciar palabras y luego frases y después la escuela primaria y luego la secundaria, el hombre no aprendería a hablar ni rudimentariamente (hay chicos mudos porque son sordos, pero no porque no tengan potencialmente la posibilidad de hablar). Y pongo este ejemplo porque la acción (mimo) como la palabra son lenguajes directos.

¿Sabemos ver lo que quiere decir una determinada mancha en la piel?, ¿una posición de la columna, de los pies, un movimiento de la cara? Y cada vez que descubrimos su significado es necesario apoyarnos en él para seguir descubriendo cosas.

Una técnica es solo nociva cuando se estabiliza o se estanca y no quiere reconocer nuevos descubrimientos o evoluciones, o cuando no está apoyada por un hecho anterior. O cuando ha llegado a su fin y todo se reduce al perfeccionamiento de la misma técnica. A la forma por la forma. Al olvido de lo otro. Entonces es tal vez necesario destruirla, como en el caso de la danza

clásica. Pero, mientras tanto, nos es necesaria porque es ella la que nos permite evolucionar y comunicarnos. Por otra parte, el aprendizaje de una técnica (no importa cuál) no está hecho solo para que sea empleada. Está también para que ella sea contradicha. Pero para contradecir es necesario primero conocer.

El conocimiento de la técnica de Decroux ha hecho posible que yo pueda continuar y descubrir nuevas cosas, así como no utilizar otras porque mi pueblo, mi individualidad y mi época son distintos. Y lo que para Decroux fue necesario, tal vez no lo sea para mí, pero ello siempre a partir de lo que él me enseñó: sea para continuarlo, para contradecirlo, para ambas cosas o ninguna.

Lo cómico en el mimo

Cada vez que por uno u otro motivo me tocó afrontar un público por un medio que no me corresponde (conferencia, charla) y que ese medio no está acostumbrado a mí, ocurre que automáticamente la gente empieza a reír al menor movimiento. Hay algunos (los del fondo) que escondiéndose detrás de los que llegaron temprano, o de los que tienen más interés, comienzan a imitarme.

Por lo general y por medida de respeto, concurro a esos lugares con mi mejor traje, mis mejores zapatos, trato de asearme y verifico el nudo de mi corbata.

El cuerpo, creo, es armónico a fuerza de trabajo, mi cara y mis brazos también. Podría decir solamente que mi cuello es demasiado largo y fuerte para mi pecho y mi cabeza. Pero este es un detalle que solamente podría sugerir, tal vez, alguna que otra sonrisa.

La espontaneidad de mi charla podría tener un principio de comicidad. De todas maneras no es ella quien puede hacer retener a algunos la risa y a otros desembocarla casi a escondidas.

¿Qué pasa, entonces? Creo que la gente empieza a reír desde que ve el afiche en la puerta de entrada (o se entera de alguna manera): “conferencia”, “charla”, “conversación”, etc., “a cargo del mimo X”. Porque piensan que un mimo debe ser cómico.

Al cabo de un cierto tiempo la gente comienza a ponerse seria. Muchas veces trato de acelerar ese momento preguntándoles a quemarropa algo importante de lo cual estoy seguro que no me podrán dar una respuesta válida.

A partir de allí no soy más el personaje que se esperaba. Algunos me aceptan. Muchos me rechazan: “no es un mimo”, “un mimo es un ser que

piensa con el músculo y que, por lo tanto, solo sabe comunicarse a través de su cuerpo". La falta de posición de muchos mimos que no comprenden que el mimo es su arte, ha contribuido a reforzar esta creencia: desde el momento en que se es capaz de trasmitir medianamente por medio de la palabra lo que se piensa, no se es mimo.

Yo, por mi parte, sigo en el mismo estado. Ni me desvisto, ni me saco la corbata, ni trato de hacerlos reír (creo no ser un payaso). Me gustaría que piensen. En lo mío. Como yo pienso en lo de ellos.

Y sigo la charla.

Al cabo de un cierto tiempo y cuando ha transcurrido la mayor parte, alguno que no puede contenerse me pide que ofrezca una demostración (en el fondo no le interesa para comprender, sino para ver, y reír, por supuesto). Y otro después de la demostración me pide un número. Es el que pagó la entrada quedándose y escuchando toda la perorata (y que se siente estafado porque lo han hecho pensar).

Cuando creo que no tengo más qué decir, hago mi número. Cuando tengo algo más, no. Es imposible pasar de una cosa a la otra. O se lo hace mal.

Ahora bien: después del número, por lo general, quedan convencidos de que a pesar de no haber hecho un número cómico (no lo elijo para este caso) soy un mimo. ¿Por qué? Porque es mágico o poético u otra cosa tan oscura como incomprensible en lo que respecta a nuestro oficio.

El mimo es un arte de acción. La acción puede ser cómica, si ella está encuadrada en las circunstancias que definen a este género. Pero puede ser también dramática, farsesca, trágica, etc. Tenemos miles de ejemplos para ilustrar cada uno de ellos, pero preferimos que el lector piense y aprenda a ver.

Si el mimo como arte quiere ser importante es necesario que tome la totalidad de posibilidades de la acción: por ejemplo, una marcha puede ser trágica si es la marcha que lleva a un hombre obstinadamente en el desierto en busca de algo cuando está a punto de desfallecer; dramática si ella transporta a un ser con pena (o con alegría); cómica si tiene cierto parecido con la de un pato; y farsesca si tal vez acentuamos este mismo parecido, etc. Y, sin embargo, siempre es la misma acción: la de caminar. Depende, pues, de cómo se la encare.

Al situar estos géneros no queremos decir que sean los únicos. Ni que tampoco deban ser siempre puros. En la comedia puede haber mucho de tragedia o de farsa. Como en el drama también de comedia. Lo puro existe en la vida, pero no es lo más frecuente. Lo más frecuente es lo impuro y, como el mimo está cerca de la vida, no abogamos por la pureza de géneros sino por su

vastedad, con todas las combinaciones y variaciones que se puedan dar en la vida del hombre. De manera que el Mimo a través de la acción pueda llegar a la totalidad del ser humano.

El intérprete puede ser (repetimos) trágico, dramático, cómico, etc. Hasta ahora solo conocemos una mayoría de cómicos. Creo que debido a varios motivos secundarios y uno principal: la pantomima, siendo una repetición del lenguaje hablado a través de gestos, no podía ser seria. Le faltaba peso para ello. Una comunicación entre mudos que pueden hablar no es la cosa más seria que se pueda imaginar. Y de ahí viene todo el resto (la mayor parte de la culpa no está en el público, sino en los intérpretes, que generalmente son improvisados).

Nuestro arte está en vías de formación y no se le puede pedir a alguien que esté en vías de formación, ser ya completo. Pero tenderemos a completarlo. A darle todas sus posibilidades.

Es por eso que las risas del principio de la conferencia me molestan poco. Preferiría evitarlas. Pero quedamos que: un mimo puede ser dramático, trágico y también (¿por qué no?) cómico y farsesco. La única salvedad: el que tiene derecho a dar una conferencia o una charla no es, por lo general, ni el cómico ni el farsesco (excepto que haga de ello un arte, y no se quede en la cosa chabacana y superficial).

Julio de 1964.

Mis últimas conferencias me muestran que el público cambia en cuanto los intérpretes cambian. Ya la gente no se ríe. Sabe o tiene noticias que es algo más que una payasada. Pero en el fondo este artículo continúa teniendo una cierta vigencia.

Mayo de 1966.

De la libertad

Últimamente se habla mucho de la libertad. En todos los órdenes. En el nuestro, el artista “pop”, por ejemplo (que tiene la libertad de hacer lo que no le concierne a nuestro pueblo), la zarandea por todos lados. Libertad de “fabricar” lo que le plazca, de poner no importa qué elementos ni qué hecho con tal de producir un efecto, impresionar, innovar.

Durante miles de años el artista no ha sido libre: ha estado condicionado por su temperamento para ser pintor, escultor, bailarín, etc., según la

sensibilidad hacia uno de los elementos que definen cada una de estas artes y que predomine en él la función de expresión estética. Y dichas artes han sido factibles en todas sus posibilidades gracias a esa falta de libertad. Hoy, una vez (posiblemente) agotadas o semi-agotadas las posibilidades de cada uno de esos terrenos, el hombre necesita plantearse nuevamente el problema y para ello arguye la destrucción de los límites tradicionales. Esta tarea destructiva es lógica y necesaria. De ella surgirán nuevas asociaciones entre color y volumen, por ejemplo, que ya no será ni pintura ni escultura y que dará lugar, tal vez, al nacimiento de un nuevo arte más complejo, pero que deberá tener la apelación precisa que corresponde a la fusión de estos dos hechos fundamentales.

Aparecerán nuevas artes. Y para construirlas será necesario que se creen nuevos límites, nuevas faltas de libertad, de manera de desarrollar a fondo todo lo que está entre esos límites.

En principio, y por ahora en el arte, la tarea constructiva está basada en la falta de libertad y la tarea destructiva en su aplicación al máximo en todos los órdenes. En determinados momentos de la historia esta tarea es necesaria, como en otros momentos no. La generación de artistas actuales de tipo destructivo creo que no quedará en valores perdurables, pues sus obras no corresponden a un hecho positivo sino negativo y, por lo tanto, no tienen valor de realización perdurable. Pero quedarán, lógicamente, como grupo que la sociedad ha elegido como títeres inconscientes haciéndoles creer que eran libres. No hay una persona menos libre que el artista pop. Es juguete de un hecho social (por otra parte, él mismo se obliga a una jerga, a una vestimenta, a una postura, a un café, etc., etc.). Es decir que el hecho tiene más valor social que artístico y de él nacerán nuevas asociaciones, nuevas formas de arte. La empresa que destruye una casa es “libre” con tal que no quede nada en el lugar, pero la que la construye tiene muy poco para elegir, pues la casa debe durar. Es esta tarea la que perdurará, aun cuando ambas (destruir y construir) sean necesarias.

De acuerdo con dicho valor positivo o negativo se elige, o no, la libertad. El mimo no está por la destrucción, pues es imposible destruir lo que no está construido. Su tarea es evitar confusiones y continuar adelante sobre bases sólidas. Nosotros estamos veinte, treinta o cincuenta años delante de lo que están estos artistas de vanguardia. Estamos en lo que estará el arte cuando se haya retomado un punto de vista mejor y se pueda volver a empezar a construir. Entonces el hombre no estará desconforme con su falta de libertad, pues estará conforme con su elección y las posibilidades vitales que esta le dará como concreción humana.

Esta dichosa palabra en su forma absoluta es, pues, una utopía. Una abstracción. Libertad no tenemos de ser, o no, pues nos lo imponen nuestros padres y un día después de nacer nos es imposible quitarnos la vida. Ellos mismos no tienen posibilidad de hacernos caballos o árboles, ni de darnos el sexo que quieran. Ni nosotros tenemos la posibilidad de nacer en la Argentina o en China, de ser chicos, bajos, gordos o flacos.

Entonces, ¿qué es la libertad? Yo pienso que es una mayor o menor posibilidad de elegir. Pero que esta es siempre mínima (sobre todo desde el momento en que se vive en sociedad). Lo que pasa es que el hombre cree elegir lo que la sociedad, el mundo, o el universo hacen por él. Porque no se da cuenta de que su ser está condicionado en todo momento y que si los astros condicionan las mareas, en cierta medida tienen que condicionar al hombre. El defecto contrario de la libertad es creer que una sola cosa (la astrología, por ejemplo) puede hacer de un ser humano tal o cual cosa.

El hombre en su casa no es libre, pero tienen posibilidades de elección, y más se la dota a la casa, más posibilidades tendrá dentro de la misma casa. El mimo es esto: tiene una casa y es necesario que esa casa sea limitada (por lo tanto, no hay libertad), pero también que tenga grandes posibilidades de elección dentro de la misma casa.

Luego es necesario que el mimo no elija cualquier cosa, sino lo que servirá a su casa. Y para ello es necesario que se concentre en un solo hecho (es decir que no sea libre) y que le dé muchas posibilidades de manera de compensar las de elección que tendría frente a un mundo más vasto.

Nadie puede elegir bien si no sabe lo que es, y para tener conciencia de sí mismo es preciso no ser libre (y serlo al mismo tiempo).

La Escuela, pues, impone una dirección definida, pero dentro de esa dirección existen miles de posibilidades. Estoy con esta libertad limitada y la considero la única posible. La otra no existe.

Creo que la mayor medida de libertad es esta: elegir no ser libre para serlo dentro del grupo que se eligió y al mismo tiempo admitir que otros seres se asocien bajo diferentes ausencias de libertad, para ponerla en práctica interiormente. Como uds. ven, esta palabra es absurda en su significación total, y parcialmente serían necesarias miles de palabras intermedias en la medida en que la posibilidad de elección sea menor o mayor. No tiene, pues, ninguna utilidad concreta y solo produce confusiones, guerras y otras yerbas.

P.D: En el fondo la falta de libertad del hombre es lo que tiene que haber producido la idea de Dios. Un ser que dirige la cosa. El error está, tal vez, en considerar a Él como un ser a nuestra medida y no como un fenómeno que no castiga, ni habla de bien ni de mal, sino que nos condiciona. En este sentido la religión (como todo hecho, incluso el más alejado de la realidad) tiene un principio real, que el hombre tal vez deforma de acuerdo con necesidades de época o civilización.

La inflexibilidad del destino tal vez corresponda en determinadas civilizaciones al error opuesto al de la nuestra que cree en la libertad y en el individuo en forma exagerada, como ella creyó exageradamente en la fatalidad. Ser realista es no ser exagerado. Y el mimo es realista. Dar a las cosas, en la medida de nuestras posibilidades, su real valor.

Del lenguaje

¿Cuál es el hecho fundamental en el aprendizaje del mimo? El lenguaje. Construir ese lenguaje es el primer deber del mimo, una vez que ha objetivado que el terreno a trabajar es la acción. Conozco a alguien salido tempranamente de la Escuela (y que por lo tanto no aprendió a fondo esto) que enseña a mover el occipital o el parietal izquierdo, cuando ello no tiene ningún valor en el estado de nuestro lenguaje. Es como querer aprender a hablar estudiando cada una de las fibras que conforman nuestra lengua, los músculos de nuestros labios, o la anatomía de las cuerdas vocales. Después de un año de estos estudios que nos habrán confundido completamente, no podremos articular palabra.

No está la solución en hacer gimnasia, pues hace miles de años que el hombre hace gimnasia y hasta hace veinte años no existía el mimo. Entonces, lo que seamos muscularmente no tiene ninguna importancia si lo sabemos utilizar como lenguaje, y por lo tanto, para comunicarnos (para mover las piernas o caminar no necesitamos saber qué músculos usamos; lo importante no es el nombre de los músculos que intervienen en la marcha, sino la marcha en sí). Ni el yoga, ni la relajación son soluciones frente a un problema de construcción de lenguaje. Pueden ayudar pero es otro problema. Es necesario que el mimo se comunique. De nada sirve tener los medios pero no poder hacerlo por falta de fines. Hay que atacar estos directamente. En función de ellos se desarrollarán los medios. Todo el mundo tiene un aparato emisor de acción: un cuerpo. No debemos preparar ese cuerpo para nada. Debemos primero construir la cosa (1).

Hace algunos días fui a ver un circo que vino del extranjero. Entre los números (muy buenos) había dos payasos (que también eran equilibristas, acróbatas, etc., como todo payaso que se precie, es decir, con un cuerpo muscularmente muy bien trabajado) y que para hacerse comprender por nuestro público hacían constantemente pantomima (posiblemente no dominaban o no les interesaba el lenguaje de la acción). Sin embargo, al final del espectáculo, un conjunto de osos y un domador se comunicaban perfectamente por acciones. Espero no equivocarme al decir que un oso no tiene los resortes del lenguaje oral humano. Pues bien, sucedía esto: uno de los osos entraba traído por un ayudante. Otro ayudante depositaba una bicicleta. Esto quería decir seguramente para el oso que se subiera a la bicicleta (asociaba el subir a la bicicleta con la presencia de esta). Al cabo de una cantidad de vueltas, el oso bajaba e iba hacia el domador quien lo recompensaba con algo (creo que un terrón de azúcar). Si no se lo daba el oso volvía a subir a la bicicleta y daba otras vueltas. Cuando el domador le otorgaba su recompensa el oso consideraba su deber cumplido. En otro momento del número, varios de estos animales daban vueltas en bicicleta alrededor de la pista y el domador los hacía salir uno a uno por medio de una convención existente entre ellos. Cuando quedó uno solo, el hombre se dirigió al centro de la pista y empezó a hacerle señas para que saliera (mímica, pantomima), pero el oso siguió dando vueltas. Lo apostrofó con palabras y el oso siguió dando vueltas. Furioso (fingía) el hombre se colocó inexpresivo en un determinado lugar fuera de la pista (en el comienzo del camino que llevaba hacia afuera) y el oso salió tranquilamente. Es decir que entre los dos existía la convención de que un hecho quería decir otro hecho (una acción tenía como respuesta otra acción). Esto duró media hora. Comunicación solo a base de acciones. Cuando se colocaba un taburete uno de los osos subía a él, se ponía (por ejemplo) de espaldas con las patas en el aire y el domador le tiraba un palo, que hacía girar. El cese de esto era otra acción que el oso veía y que tenía una significación. Estos animales, no conscientes de sus músculos, hacían mimo puro (muy rudimentario, por supuesto).

Luego me puse a pensar lo siguiente: si es innato al animal comunicarse por acciones, para nosotros debe serlo también. Y eso hace posible que un hombre (domador) se comunique con un animal, como los animales entre sí. Esto significa que nuestro arte tiene raíces muy profundas y hace posible la comunicación no solo con los seres de nuestra especie, sino con los de otras. No solo acercan las razas aboliendo sus idiomas verbales y creando otros, que guardan la esencia de cada pueblo pero que los hacen más accesibles. Entonces

hacer mimo es ser más humanos, sentirse humanos (a pesar de las diferencias que tenemos que guardar en bien de la personalidad) de todos los hombres e incluso del gato, del perro, del pez y de la serpiente. Y tal vez si lo llevamos más allá todavía, la buena acción de curar un árbol ¿no nos la agradece este con sus frutos? Quiero decir que nuestro lenguaje está en la vida desde siempre. Solo falta que ahora nosotros, seres humanos, tomemos ese lenguaje (como la pintura tomó el del color o la música el del sonido) y creemos con él un nuevo arte, a la altura de nuestro desarrollo intelectual. Y que reúna un poco más a todos los hombres y les haga ver que el cuerpo, la vida, es una, y que por ella somos todos iguales y hermanos, y que si nos comunicamos a través de ella llegaremos un poco más a cumplirnos y a poner las cosas en su lugar.

PD: Con lo que dije no quiero abogar para que en nuestra vida de todos los días no empleemos más palabras. Tenemos que expresarnos por la palabra, la acción o ambas en el terreno que corresponda a cada una de ellas. Pero un arte de acción pura tiene que haber, así como hay un arte del color, e insisto, nadie le pide que hable, un arte de la música y nadie le pide materia, un arte del volumen y nadie le pide sonido, etc. Solo que para el hombre la acción es un componente primario (como la palabra) que también sirve a su vida, sea en estado puro mezclado con la palabra, mientras que es un poco absurdo que el hombre para comunicarse en la vida corriente (por una necesidad inmediata) pinte un cuadro, haga una escultura o componga una pieza de música. Este lo hace tal vez cuando ha agotado los medios verbales o activos directos.

La expresión a través de la acción es fundamental no solo al arte, sino también a la vida de todos los días. Es la única expresión corporal completa y como tal nos sirve tanto para tomar el colectivo como para hacer con este acto un hecho artístico. No se debe pensar que al no hablar en escena estamos cercenando algo. Solo estamos desarrollando un terreno a fondo a través de una limitación a fin de completar al hombre un poco más.

Se me puede preguntar: ¿por qué un hecho fundamental, cuyo material está en el hombre desde siempre, se ha dejado de lado? Si es tan fundamental, ¿no debería hace mucho tiempo haber constituido un arte? Yo le pregunto a su vez: ¿cuántas cosas fundamentales hemos dejado de lado para hacer otras cosas fundamentales, pues no se pueden hacer dos cosas fundamentales a la vez opuestas? ¿Y cuántas han llegado incluso a constituir materias prohibidas, tabúes, a las que ahora empezamos a dar su justo valor? Y la necesidad de lenguaje de la imagen, ¿no ha dormido por miles de años, siempre tratando de

salir a través de las sombras chinas o de otros fenómenos semi-artísticos, para cumplirse recién cuando el desarrollo técnico, social, económico, etc., lo han hecho posible (el cine nace en 1895)? El hombre a su máxima potencia solo utiliza el treinta por ciento de la capacidad cerebral humana. En ese setenta por ciento a desarrollar hay algunas posibilidades que el ser humano ha olvidado u adormecido y otras que vendrán producto de su desarrollo, pero que tal vez potencialmente están en él desde siempre.

Hace algunos días alguien que había leído un artículo sobre el hambre me comentaba: "No comprendo para qué sirve ir a la luna si no hemos solucionado, ni tal vez nos preocupe quizás solucionar, tantos problemas fundamentales al hombre? Hay tanto que hacer en la tierra...". Es cierto. Pero no exageremos, ir a la luna sirve, lo que no sirve es que a través de esta necesidad de conquista se olviden otras tal vez más fundamentales. Por una necesidad de equilibrio un día, tarde o temprano, el hombre tendrá que pensar en estas cosas. Nosotros que lo creemos así pensémoslo ahora, desde nuestro modesto rincón: el arte.

NOTA:

1. Ante todo, un niño debe poder pronunciar palabras. Cómo lo haga no interesa. No se puede pedir a un chico mover el diafragma, ni hacer respiración intercostal. Es necesario que mal o bien, hable. Luego, una vez que puede hablar, se perfeccionarán los medios. Pero al principio debe poder pronunciar o estar en la posibilidad de pronunciar todas las palabras de un idioma. El mimo es lo mismo. Debe actuar directamente y construir su lenguaje, del que tenemos solo, tal vez, un diez por ciento. Una vez llegado al fin, lo perfeccionaremos. Y tal vez, entonces, elegiremos el camino a la inversa. Repito: de nada sirve poder mover o conocer no importa qué músculos, si no se tiene lenguaje. De nada sirve desgastar energías para hacer movimientos que nunca serán empleados.

Apuntes sobre la historia del mimo⁸

Una versión de la historia de lo nuestro dice que la pantomima nace bajo el Imperio Romano. En el siglo III antes de Cristo.⁹

Un actor de teatro y poeta, Livius Andronicus, se quedó afónico. Buscando continuar con su arte hizo decir un texto por un coreuta y él hacía como que hablaba (ahora a esto se llama *playback*) y mimaba el resto. *Si non e vero e ben trovato*. De esa libertad que daba el no hablar surgió el enriquecimiento de lo corporal; los gestos, actitudes, movimientos, acciones, se hicieron más grades, más expresivas, para compensar eso que el público sabía que no era real. Poco a poco fue desarrollándose esa forma de actuación muy corporal hasta llegar a constituir un género teatral de enorme importancia, el más importante bajo el Imperio Romano.

Emperadores fueron mimos y representaron delante del público. Eso coincidió mucho con el gusto romano por el cuerpo, los espectáculos visuales, etc. Hasta hoy todavía es común que muchos mimos mimen canciones, poemas, obras de teatro, cuentos, etc.

En su supuesto origen, vemos claro qué es la pantomima, reemplazo de la palabra por gestos, movimientos que conservan una significación verbal.

Pongo unos pocos datos sacados de la historia: “Cicerón desafió al mimo Roscio a que tradujera por gestos sus oraciones retóricas y el célebre comediante lo hizo perfecto”

“Nerón llevó a su teatro a Roscio”.

“Luciano ante Nerón mimaba (danzaba) el adulterio de Marte y Venus”.

⁸ N. del Ed.: Este texto conforma la última parte de “Esquema de la expresión, comunicación corporal y apuntes sobre la historia del mimo” escrito originalmente en 1977 y revisado posteriormente. Ha sufrido leves modificaciones para su inclusión en este libro.

⁹ Se da como nacimiento esta fecha a pesar de haber antes antecedentes de mimos o actores con mucho dominio corporal, hábiles en la imitación o gesticulación, pues a partir de allí se establece un movimiento y se define un género que logrará continuidad. Para simplificar y ver más claro no tomamos en cuenta hechos, o actores esporádicos. También me gustaría recomendar dos artículos sobre las mujeres mimas y pantomimas: uno de Maurice Lever, “Historia de la mima”, *Revista Máscara*, nº 13-14 (1993): 8-33; otro de Sabino Perea Yébenes, “Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora”, *Gerión Anejos* VIII (2004): 11-43.

La pantomima romana influencia a la danza, al teatro y es influenciada por ellos. Decae.

Una nueva vigencia de la pantomima se daría con la Commedia dell’Arte, si consideramos, como muchos autores, que pertenece a este género. De todas maneras si no lo consideramos, tenemos que mencionar la Commedia dell’Arte, pues ella da nacimiento a la Pantomima francesa, con lo que *a posteriori* se demuestra que pertenecía en alguna medida a dicho género.

Los actores de la Commedia dell’Arte fueron a Francia a fines del siglo XVI, hechos llamar por Enrique III para complacer a su madre Catalina de Medicis. Allí su forma bastante procaz de hablar, sus alusiones a personajes reales y a ciertos aspectos “non sanctos” de sus vidas y de la sociedad (“sus libertades de palabras y gestos”, Jean Dorcy, pág. 106) hicieron que fueran echados de Francia hacia 1697. Pero ya habían prendido sus personajes en el pueblo. Los tomaron “les funambules”¹⁰ para sus piruetas de acrobacia, sus equilibrios, sus pruebas de destreza, sus pantomimas. Esta adaptación de personajes y situaciones se hacía fácil, teniendo en cuenta que uno de los mecanismos de la Commedia dell’Arte por el cual se obtiene lo cómico, es la abundancia (un actor de comedia debía saber actuar, decir, cantar, danzar, ser acróbata, etc.). Lo que produce muchas veces lo cómico es que una palabra está repetida por el gesto correspondiente al mismo tiempo y con la misma velocidad, ritmo, etc. Es redundante. Luego si se suprimían las palabras quedaban los gestos que las representaban. Quedaba casi un discurso corporal completo. Otra de las ventajas de “Les funambules” era que los personajes estaban muy definidos desde siempre, con sus comportamientos corporales, poses, actitudes, costumbres, “psicología”, etc., que el público conocía. Esto daba la posibilidad de que el público no se distrajera y, al mismo tiempo que disfrutaba del personaje y de la gracia, pudiera ver las pruebas de destreza. Arlecchino, il Dottore, il Capitano, Brighella, Colombina, Pulchinella, Pedrolino, a pesar de no hablar quedaron vigentes en los circos y ferias.

Se podría hablar bastante sobre la Commedia dell’Arte. Hay libros muy voluminosos sobre ella donde un mimo puede comprender mucho del origen de nuestro arte, que es un género apasionante.

Además yo tuve la suerte de aprender de Jacques Lecoq, los comportamientos corporales tradicionales de cada personaje que él recopiló y

¹⁰ “Volatinero, acróbata que da saltos y realiza actividades sobre cuerda floja, alambre o trapecio”. *Diccionario Enciclopédico Planeta*.

enseñaba en su escuela. Una escuela desde mi punto de vista no de mimo, sino de elementos corporales para el actor.

Tardíamente aparece en la *Commedia dell'Arte*, un personaje que a diferencia de los otros no tiene máscara fija, dura. Es Pedrolino y viene un poco para reemplazar al Arlecchino primitivo. Se enharina la cara y se pinta, tiene traje blanco. Está continuamente enamorado de imposibles. Es el primer personaje “espiritual”. No es “sexuado” a pesar de amar a una mujer, o a la luna. Tiene ideales. No busca la plata, ni figurar. Para mí este personaje marca el ingreso de lo psicológico en la Comedia. Su cara, “espejo del alma” (o de la psiquis), se mueve a diferencia de los otros personajes. La llegada de Pedrolino marca una revolución en el teatro. Y es curioso que fuera este personaje el que Jean-Gaspard-Baptiste Deburau toma traduciendo su nombre al francés y adaptando su psicología a la del pueblo francés: nace Pierrot.

Pierrot es, pues, un poco igual y un poco distinto de Pedrolino. Además tiene la ventaja de su traje y cara blanca: se veía mejor en teatros escasamente iluminados. La pantomima francesa que fue un fenómeno importante a fines del siglo XIX, casi ya no existía, pero prolonga su influencia hasta el presente.

Muchos artistas y autores consideraron a Jean-Gaspard-Baptiste Deburau (nacido el 31 de julio de 1796) como el más grande de los actores que jamás hayan visto. Su presencia podía competir en los teatros con los actores más renombrados.

En algún momento de este siglo nace el cine. Y apela a esos “cómicos” de la pantomima ya decadente, a esos restos de la *Commedia dell'Arte* y la pantomima francesa, y los actualiza a través de un nuevo lenguaje: el cinematográfico. ¿Por qué apela a ellos? Por su dominio del cuerpo, de la gesticulación, porque su “visualidad” ayudan a encontrar el camino a un arte todavía balbuceante. Y vemos un nuevo auge de la pantomima, no ya como un lenguaje corporal nuevo, distinto, sino con un encuadre visual que hace ver las cosas nuevas y distintas a pesar de ser las viejas. De allí la relativa importancia que damos a Chaplin, por ejemplo, como mimo, pero la gran importancia que le damos como actor, artista, hombre de cine. Le sirvió mucho no solo al cine sino también a nuestro movimiento.

Hasta aquí la parte histórica (salvo tal vez ciertas opiniones). A partir de aquí la histórica vivencial, pues conocí a algunas personas de las que hablaré.

Étienne Decroux, hombre inquieto, “hombre político”, complejo, “aristócrata” a su manera, aprendiz de carníceros, enfermero, etc., se interesa por el teatro en el *Vieux Colombier* de Jacques Copeau. Le interesa la poesía. Es

“orador”. Ama las palabras. Tiene idea de realizar recitales de poesías corales y los hace. La escuela del Vieux Colombier trata de modificar el teatro. Sobre todo el teatro a la Antoine, el naturalismo francés. Se trabaja con máscara. Se investiga en el Noh y otros teatros orientales, se vive un poco en comunidad. Y allí nace el interés de Decroux por el cuerpo (1924, dice él). Explora, inventa, enseña lo que va inventando y aprendiendo. Nunca hablé con él cómo llega al mimo y rechaza a la pantomima. Imaginé que, viendo cómo un arte había tenido enorme importancia en tres épocas de historia, y se había perdido luego para renacer, pensara que ello se debía a una real necesidad, pero que esa real necesidad estaba mal canalizada, o inadecuadamente, y por esa razón se diluía con el tiempo. Esto se debía a que el instrumento de comunicación era el gesto y este es ambiguo, es un instrumento de nexo, no tiene el valor simbólico de la palabra ni el real del cuerpo. Y buscó en la acción, que es uno de los dos canales básicos de lo corporal “puro”. Y de allí nace el mimo, esto que pretendemos hacer y que no se dio nunca en ninguna civilización en el ámbito del Arte, y que seguramente llenará un vacío en las necesidades estéticas y humanas.

¿Cuántos mimos existieron seguramente que no se pudieron realizar porque no conocían esta posibilidad? Yo mismo hubiera sido actor si no hubiera visto a Marcel Marceau, alumno de Decroux. ¿Por qué se le puso Mimo a ese arte? Seguramente para diferenciarlo de la pantomima. Rastreando la palabra Mimo se encuentra que en Grecia hubo un género teatral llamado así. Son conocidos los mimos de Herondas. Pero las obras de mimo griegas eran obras de teatro (muy habladas) que se distinguían de las otras porque sus temas eran cotidianos, se contraponían, pues, a la tragedia, mostraban la realidad. Un género de teatro como el de la generación argentina de Cossa, Halac, etc., sería para los griegos pertenecientes al género de Mimo. ¿Por qué se llamaba Mimo? Porque mimo para los griegos era imitación, y consideraban como imitación lo que estaba cerca de la realidad, significado que difiere mucho del actual de imitación. A nuestro arte se le puede haber puesto Mimo porque dicho género luego fue el que más influyó en la Pantomima Romana (las obras de mimo fueron representadas en Roma posteriormente a la decadencia de los griegos), o por una cosa que me gusta más: estas obras de mimo eran lo terrestre, lo corporal, lo que estaba más cerca de la tierra, no había casi nunca héroes, dioses, ni semidioses, se mostraba al ser humano tal cual era. No estaba Zeus de por medio o, si estaba, era lechero, y le echaba agua a la leche.

En *Las amigas o las íntimas* de Herondas,¹¹ una amiga llega de visita a casa de otra para averiguar sobre un objeto (falo, asociado a la religión de Deméter, diosa de la fecundidad) suave, bien hecho, estético, de la medida adecuada, y de su fabricante. La dueña de casa se encuentra con que la amiga a la cual ella se lo había prestado, lo había concedido temporariamente a otra, en casa de la cual la visita lo había visto, de donde surge una disputa de amigas y chismes. Todo esto mientras el ama de casa riñe a la criada porque hace todo mal y prepara la comida para el marido que vendrá. Esta obra de mimo griega la hice con actores hace algún tiempo para mostrar lo que era un mimo entre los griegos.

Es curioso notar que nuestro movimiento, a pesar de su “pureza” y “personajes espirituales” (Pierrot o Colombina, por ejemplo), estuvo muchas veces ligado a lo procaz, lo terrenal, etc. Resulta contradictorio. Y es curioso también que la pantomima nazca y se dé con tanto auge en el Imperio Romano.

Ello hace que yo piense que es debido a los tabúes que nuestro arte no haya tenido vigencia hasta ahora, que no haya habido en ninguna civilización un arte de la acción corporal. La acción fue y es parte del teatro, del circo, del cine, de la danza, pero nadie estructuró un arte de la acción. ¿Por qué si es un elemento tan importante como el color o el volumen? Creo que simbólicamente accionar implicaría la posibilidad de rever los tabúes. Las acciones básicas son tabúes: copular, nacer, matar, defecar, orinar, mostrar el cuerpo. Partes del cuerpo son tabúes. Se dice que la acción es de brutos. Que los deportes también, se dijo esto durante mucho tiempo.

A propósito de la palabra mimo, encuentro en el libro de Decroux algo. Dice en la página 14, hablando del Vieux Colombier del cual era alumno (traduzco lo mejor y más corto posible): “Se daba allí a los futuros comediantes, los siguientes cursos: acrobacia, atletismo, gimnasia, danza clásica, mimo corporal, colocación de la voz, dicción, declamación de coro antiguo y del Noh japonés, canto...”.

De esto se deduciría que la palabra mimo y su esencia ya estaban en el Vieux Colombier antes de Decroux.

¹¹ N. del Ed.: *Las amigas o las íntimas*, también conocida como *Las amigas, Dos amigas en la intimidad, Las comadres, Las amigas en coloquio*, etc., es uno de los llamados *mimiambos* (mimos en verso yámbico) que se encontraron en 1891 y que se atribuyen a Herodas, Herodes, Heroídas o Herondas (siglo III a. C.). Para un estudio sobre el mimo griego, puede consultarse, entre otros: Antonio Melero, “El mimo griego”, *Estudios Clásicos* XXV, (1983): 11-37.

Siguiendo: “Estos ejercicios de mimo corporal eran hechos con máscara y cuerpos casi desnudos”; “El cuerpo tan desnudo como permitía la decencia” (página 14).

Ello aclara, si bien es cierto lo tenía yo ya aclarado por Decroux personalmente, que lo de mimo corporal se debía a la necesidad de centrar todo sobre el cuerpo, la parte más cuerpo del cuerpo, la columna vertebral.

Ahí estaría el germen de la cosa. ¿Fue Copeau, Marie Helene Dasté (Copeau), Jean Dorcy, Suzanne Bing, etc. ?

O Decroux le pone el nombre de mimo corporal a lo que vio que tal vez se llamaba de otra manera, pues Dorcy no menciona en su libro una materia llamada así (pág. 50-51).

En la página 52, Dorcy concluye hablando de los ejercicios con máscara a fin de desarrollar más la expresión del cuerpo y dice remarcando: “Todo esto constituye el primer paso hacia el mimo”. Por otra parte en la página 33 de su libro Decroux dice: “En este estudio del mimo, Jacques Copeau no veía más que una parte del estudio del teatro hablado; teniendo como finalidad que el cuerpo no niegue de ningún modo lo que nos dice la voz, y que cuando llegue el momento en que el actor se calla para accionar, no haya desajuste.

No tardé mucho en pensar que este orden causal de las dos artes en cuestión debía ser invertido: en lugar de ver en el mimo uno de los entrenamientos para el teatro hablado, vi en este último una de las preparaciones para nuestro mimo: habiéndose este revelado en la prueba como el más difícil de los dos.

El mimo pensé, puede hacer algo mejor que completar otro arte.

Porque puede ser suficiente por sí mismo, superior al teatro e igual a la danza de la cual difiere por la raíz, tiene que construirse.

Aunque otros no lo estimen más que como medio, tiene el derecho de considerarse como un fin.

Sobre todo que el mimo es la esencia del teatro, y este último, el accidente del mimo.¹²

El teatro es una mezcla de artes en el seno del cual el actor está encerrado como en un estuche.

¹² Aclaro este pensamiento de Decroux: de acuerdo con algunos historiadores el teatro habría nacido en su más lejano origen como una representación de mimo, luego la esencia del teatro sería el mimo.

Casi todo mantiene el olor de lo real; casi nada transporta al país del recuerdo o de lo imaginario.¹³

Después de haber visto en el museo las obras de Egipto o del impresionismo, se sale avergonzado de ser actor.

Y sin embargo este teatro nos ofrece una vida fértil en recursos mientras que la nuestra es pobre..." etc.

Dice después, siempre refiriéndose al teatro: "Enriquece al espectador más seguido de oro que de luz".

Esto posiblemente aclara algo sobre el comienzo del mimo.

Muchos directores de teatro siguen empleando hoy la acción (el mimo) como una parte del estudio del teatro de la misma manera que Copeau. A veces creen hacer lo mismo que nosotros. Lo que no está mal. Debemos diferenciarlo solamente.

Decroux formó a Jean-Louis Barrault que fue primero mimo y luego, influenció el teatro. Dentro de la misma corriente podría situarse a Antonin Artaud amigo de J-L. Barrault.

Decroux formó a Marcel Marceau que divulgó el mimo (¿o la pantomima vista desde otro ángulo?) por el mundo. Marceau llevó los elementos del mimo aprendidos con Decroux a la pantomima tradicional y francesa. Es curioso que sus primeros éxitos los haya obtenido sobre todo con ejercicios de Decroux.

Hablando ahora de nuestro país, en la Argentina, la primera pantomima que se tiene noticia data del siglo XVII. Un cómico hizo una pantomima política, le colgó a un chivo amaestrado un letrero en el cuello que decía "GOBERNADOR" y representaba una serie de cosas con el chivo. Ello se sabe por la carta que se conserva del gobernador sobre el asunto del chivo pidiendo castigo al Virrey.

En los circos se hacía pantomima hasta llegar a la que dio nacimiento al teatro argentino. El Teatro Argentino nace de una pantomima. De allí un poco mi creencia de que hasta que no se reencuentre la vía de lo corporal, no habrá teatro auténticamente nuestro. Convencieron "los cultos" a los Podestá de que no hablar no era bueno y menos hacer teatro en un circo y se los llevaron a un teatro común y silvestre de la calle Corrientes (por decir culto) y con ello se frustró un movimiento que se realizaba en el país veinte o treinta años antes que en Europa, el teatro circular.

¹³ N. del T.: Es evidente también que Decroux se refiere a un tipo de teatro, imperante en su época.

Después seguramente también hubo mimos. Lo que no quiere decir que haya habido un movimiento. De la misma manera que antes del Juan Moreira hubo teatro pero la obra de los Podestá marca el nacimiento del movimiento, un hacer continuo, dinámico, por más que al principio no haya sido espectacular.

En el Teatro de la Luna, donde trabajé por primera vez en Buenos Aires, Roberto Durán (que compartía dirección e ideas con José María Gutiérrez) influenciado por Jean-Louis Barrault, hacía mucha cosa corporal. Ahí vi por primera vez un mimo, a pesar de que la obra que representábamos tenía muchas partes de pantomima, pero éramos todos actores. Nos querían cerrar el teatro, problemas de empresa. Nosotros decidimos defendernos. El empresario creo que buscaba poner un teatro comercial. Resolvimos dormir allí. Una noche después de una función, entre trago y trago, sentados en la sala, algunos de los actores se pusieron a representar. Alfredo Sergio, uno de los actores, hizo una pantomima. Me gustó.

Juan Carlos Gené representó en el mismo teatro, un espectáculo de pantomima y una o dos farsas francesas con su grupo La Compañía de Pipo.

Seguí actuando como actor.

Seguramente me deben haber influenciado también otros compañeros de teatro o directores con los que trabajé y que se interesaron en algún momento por la pantomima o lo corporal en el teatro. Trabajos que vi de José María Gutiérrez, Osvaldo Bonet, Carlos Gandolfo, otros en el teatro Fray Mocho, etc. Nombré sobre todo los más importantes debido a la tarea de conducción o al ascendiente de importancia. Cosa que confieso me influenciaba grandemente, pues, yo era un chico que había vivido la mayor parte de su vida en el campo o en un pueblo. Felizmente no me equivoqué.

Vi a Marceau y decidí estudiar eso. Digo “eso” porque expresa el carácter con que yo emprendí mi búsqueda en ese terreno. Para ello busqué alguien que enseñara, pregunté a compañeros de teatro y nadie me supo decir cómo se aprendía, o si se aprendía eso. Todo era intuitivo o imitativo. Y me fui a Europa. Yo quería la cosa a fondo.

Es muy posible que haya habido otros mimos que no he conocido. Yo llegué a Buenos Aires en el 54 y me fui a Europa en el 57.

Estudié con Decroux y otros.

Volví en el año 64, no ya como actor sino como mimo.

Creo que narrar la historia a partir de ahí no sería objetivo.

Al hablar del significado de las palabras no hago un análisis etimológico, por ejemplo de ‘pantomima’ para explicar qué abarca. pues, creo que no tiene

sentido en este caso. Algunas veces la etimología sirve, cuando está vigente, o como disquisición intelectual. En los hechos vemos lo que ‘pantomima’ significa.

Damos otros significados que pueden servir para encuadrar nuestro movimiento: profesionalmente mímica significa conjunto de gestos (ver Jean Dorcy, “J'aime la mime”) “... la mímica de un actor o de un bailarín (su gesticulación”).

Acordarse de un programa de TV, “Dígalo con mímica”, dígalo con gestos o acciones que tienen valor gestual. El juego de las mímicas. La mímica es una parte de la pantomima o de otras estructuras de representación o de comunicación. Popularmente se dice mímica también a lo que hacen los mimos (sea mimo o pantomima).

¿Por qué la teoría en el mimo, o en lo corporal? Pues bien, por esto. En algún momento el hombre creyó que con la palabra solamente se resolvía todo y negó el cuerpo. Luego, ante los problemas que ello acarreó, se redescubrió el cuerpo y se dijo que no había que hablar más, había que hacer, todo era hacer, todo era “gimnasia”, aún hoy lo es. Y se cometió el mismo error a la inversa. Tal vez un error necesario. Sirvió, pero poco. Creemos que ha llegado el momento en que la palabra y la acción se junten para lo que sea más necesario, en nuestro caso el mimo. Hablar no es malo si nos deja la posibilidad de hacer. Incluso puede ayudar a hacer. Y a ver claro. Gran cosa la palabra. Gran cosa el cuerpo. Creo que ha llegado el momento de adoptar esta posición frente al fracaso de las otras actitudes anteriores. La salvedad que quiero hacer en función de la verdad es que nosotros estamos en esta última actitud desde siempre. Lo que se podría decir también para disminuir la “culpa” de los otros, es que nosotros nunca pensamos que la palabra era todo, por lo tanto no necesitamos reaccionar tanto contra ella.

Elegir ser pintor o escultor no significa dejar de hablar.

Hace unos días, una alumna escribió como resumen de unos conceptos que di: “En el teatro el cuerpo, en la vida la palabra y el cuerpo”.

Sobre los temas que tratamos aquí, se podrían escribir libros enteros. Nuestro propósito con este trabajo es dar al alumno los materiales básicos para que conozca lo que hace y lo encuadre debidamente dentro del quehacer humano y artístico, pudiendo con ello elegir las vías que considere conveniente.

ÁNGEL ELIZONDO

Mayo de 1977 (Revisado: septiembre de 1999/agosto de 2019).

PD: Personalmente quiero decir también que la palabra mimo para designar nuestro arte me gusta porque no suena solemne, a pesar de tener la formalidad (o “seriedad”) que pueda tener todo arte. También porque la gente de buen humor la liga a mimar, mimoso, hacer mimos, etc. Pienso que en el fondo no está tan lejos del significado de nuestra palabra: hacer mimos es acariciar a alguien por ejemplo, concretizar en el cuerpo la afectividad y el amor, transmitirlo vitalmente, y eso además de ser “no serio” me parece muy importante. Un espectáculo que hicimos hace ya algún tiempo, se llamaba *Mimo, Mime, Mímese, Mima* y allí estaban, para nosotros, mezclados ambos significados.

Quiero aclarar también que en el oriente tampoco hay ni hubo mimo tal como lo entendemos. La acción es parte del teatro y otras artes como aquí. En algunos casos interviene en mayor medida. Existe la pantomima, y también una serie de comportamientos corporales simbólicos con contenido claramente verbal (convencional) que pueden incluirse dentro de este género.

Orígenes del mimo

Si bien aquí repetiré algunas cuestiones ya mencionadas anteriormente, la repetición es importante para la didáctica. Y este libro, por una cuestión de principios y objetivos, también pretende ser didáctico. Volvamos a los orígenes.

Es posible que el mimo haya tenido varios momentos y, en consecuencia, también varias decadencias (es la palabra que me viene mejor). Para mí, el primero estaría ligado al origen del teatro, o sea, al acontecimiento que imagina Silvio D’Amico: antes del lenguaje hablado, un cazador utilizó la acción como forma de representar ante su tribu cómo había cazado la presa. Posteriormente, encontramos el mimo con el nombre de un conjunto de obras en el teatro griego que se llamaban así, y que no representaban obras sin palabras sino que, al contrario, disponían muchas veces de bastantes palabras, debido a que el mimo para los griegos era un teatro que se aproximaba a la realidad y que copiaba, en alguna medida, la vida (incluso en aspectos muy provocadores o inmorales, donde se trataban temas de índole “corporal”). Posiblemente los mimos (obras) murieron de muerte natural como consecuencia del desarrollo “desmesurado” de lo espiritual como contrapartida de lo corporal, siempre estigmatizado por sus acciones primarias. Seguramente después de muchas vueltas, se produce un

tercer momento del mimo con la Commedia Dell'Arte, cuando se incorpora Pedrolino, el último personaje que se agrega a los clásicos antiguos. Pedrolino tiene una característica muy definitoria para el teatro debido a que se pinta la cara de blanco, es mudo o semi-mudo, es decir, que rehúsa su contacto con la comunicación verbal, lo hace todo a través de gestos y acciones que, en alguna medida, son símbolo de una psicología del personaje. En ese sentido, coincide con el *Hamlet* de Shakespeare que es de la misma época y algunas formas de un teatro más espiritual o intelectual. Pedrolino, por otra parte, desprecia las riquezas (como *Hamlet*), está enamorado de la luna a la que le promete, en sus diálogos casi mudos, una sucesión de hijos. Pedrolino es elegido por Jean-Gaspard-Baptiste Deburau para hacer representaciones y continuar con la tradición de la Commedia dell'Arte, cuando Luis XIV prohíbe a estos hablar (debido a sus excesos de palabras y de gestos con respecto a la vida, sobretodo, de la corte). Él toma el personaje de Pedrolino y lo llama en francés Pierrot que, como no hablaba, se transforma en el creador del teatro de ese momento, la Pantomima Francesa. De Deburau, Jules Janin dice —en su libro sobre este actor— que nunca había visto un artista tan bueno, expresivo y claro, incluso sin decir una sola palabra.

Un momento siguiente podría darse con la creación del cine, que era mudo, y que tuvo gran importancia e influencia en el teatro, las artes y el cine posterior, especialmente con Chaplin, Keaton, etc. En el fondo, está siempre latente la idea del personaje Pierrot. Sobre todo por la acentuación casi geométrica de los movimientos de los personajes y las condiciones de la técnica cinematográfica del momento, que en muchos casos daban la sensación de fraccionar los movimientos, enfatizándolos al mismo tiempo.

Un momento posterior del desarrollo del mimo (y que fue inicial para mí) se daría con Étienne Decroux, fundamentalmente, quien concurría a los cursos en un teatro llamado Vieux Colombier donde su director —renovador del teatro de ese momento— hacía experiencias basadas en el teatro oriental sobre la expresión del cuerpo, hacia 1930 aproximadamente. Eso derivó en una postura especial de Decroux de canalizar toda su expresividad en función de la acción corporal, y que Jean-Louis Barrault (extremadamente, tal vez) definió como el principio de un arte animal. Fue tal vez el primero que se atrevió a atribuir a la animalidad, el desarrollo de un arte.

Cuando alguien se refiere al mimo clásico se me plantea a qué “clasicidad” se refiere: si a la de uno de sus principios, o a la del último. Con el agregado de que puede haber generalmente también, otras formas de clasicismo: la

del personaje de Marcel Marceau, que en el fondo es también un Pierrot influenciado por la técnica de Decroux. Este personaje es la unión entre la vieja pantomima francesa y el mimo de Étienne Decroux.

Por otra parte, en mi caso personal el origen en alguna forma de lo que yo hago, tal vez no directamente, deriva del circo criollo, que utilizaba también ciertos mecanismos de la Commedia dell'Arte, y por supuesto de Pierrot, sumado a las experiencias que se hacían en el teatro independiente, sobre todo el experimental, en Buenos Aires entre aproximadamente 1955 y 1957. Lo experimental, para mí, fue la forma en la que me inicié en el teatro, casualmente porque no tenía ninguna formación cuando vivía en la provincia de Salta. Eso hizo que encarara de manera distinta las cosas u obras teatrales. De allí que cuando llegué de Europa, en 1964, era como si el Di Tella me hubiera estado esperando para experimentar.

Desaparecer en el aire¹⁴

ESTEBAN PEICOVICH: En principio pareciera impostura dialogar con quien conversa en otro idioma, sin sonidos, tal vez más bello porque trabaja con la inocencia del silencio. Pero hacía mucho tiempo que quería acercar a este micrófono y a esta noche a alguien que ha hecho tanto por hacernos temblar, por hacernos ver, por alimentarnos con un arte antiquísimo, que no arcaico, pero sí antiquísimo como es el arte del mimar. Mimar que es un pícaro verbo porque tiene dos acepciones. Pero yo te hablo del arte del mimar que ha hecho como nadie en nuestro país Ángel Elizondo. Hace pocas tardes me encontraba en un sitio de Buenos Aires, sabía que próximamente tenía que entrevistar a Ángel Elizondo, algo sucedió, que nosotros atribuimos a la magia y que seguramente tiene razones menos mágicas, venía pensando en cómo abordar este encuentro, cómo iniciar esa charla, cuando así imprevistamente, o mágicamente como alguien diría, apareció Ángel Elizondo. Lo que venía pensando en preguntarle era precisamente si el arte o si el destino, o si el máximo deseo de un mimo es desaparecer en el aire. Qué es lo que busca. Yo supongo o suponía que el deseo

¹⁴ Fragmentos de la entrevista de Esteban Peicovich en AM 1110, "Los palabristas" (2013). Esteban Peicovich la transcribió para Ángel Elizondo. La entrevista es mucho más extensa y rica, pero aquí solo se incorporaron algunos fragmentos (aquellos vinculados al mimo que no se mencionaron previamente) y se realizaron correcciones mínimas para su publicación en este libro.

máximo, la meta de un mimo, sería desaparecer en el aire. Ya me lo había puesto en mi disco rígido personal como primera pregunta para dársela a él, pero sucede que él descendió en ese momento, vino a dar respuesta, una respuesta paradójica. Yo iba a preguntar si quisiese desaparecer y él aparecía. Por lo tanto, Ángel, vuelvo a hacerle ahora formalmente esa pregunta como para dar este puntapié inicial, en una charla que con tu presencia agradezco tanto, y que sirva para recorrer este extraño destino, tan bello y tan extraño es el que un hombre de pronto decide estudiar toda la técnica, toda la sabiduría, que puede haber, para poder no hablar y decir todo lo que la palabra también dice.

ÁNGEL ELIZONDO: Te agrego algo, tal vez para no ser. Una de las características del mimo es la posibilidad, el deseo o la búsqueda de ser todo. Y yo te diría que el todo es el aire. Sin aire no hay vida. La tierra puede estar, pero sin aire no existimos nosotros, no existen los árboles, no existen las casas, cosas que el mimo es o quiere ser. Fíjate que en los antecedentes del mimo está la palabra pantomima, que quiere decir imitación o ser todo. Imitación de todo. Me parece bárbara esa idea tuya, porque en el fondo el aire es lo que resume todo. Creo que es una característica nuestra, desaparecer en todo y, sobre todo, sería lo ideal desaparecer en el aire. Por otra parte, es parte también de mi estructura vital. Yo le decía a mi mujer, el otro día, pensando en un futuro remoto, que cuando yo me muera me gustaría desaparecer en la tierra. No me gustaría que me pongan en un cajón, que me enciernen, que me suelden ahí, sino que me pongan directamente en la tierra y transmutarme. Ser aquellos pequeños animalitos, que luego van a alimentar a otros animalitos. Creo que sería una forma de cumplir, un poco como dice Rilke, la muerte propia. Diría también es la posmuerte propia.

[...]

EP: Me asombra Ángel Elizondo, verme y verlos, a la gente y a mí mismo, delante de pronto de esa muchacha joven que está así toda blanca en medio de una peatonal, atrayendo los ojos de toda la gente. Hay un efecto hipnótico allí. No es lo que sucede ante el prestímano, ante el guitarrista, ante el mago, no, es otra situación, diría de mayor inocencia y de un alto asombro. Hay muchas bocas abiertas como cuando uno era pequeño, la señal esa casi del asombro, que ronda casi una muy tierna estupidez, una cosa de estupefacción. ¿Qué le sucede al hombre normal ante ese otro congénere que está allí en silencio, detenido en el espacio? ¿Qué creés vos que está pasando por la mente en lo atávico de cada uno cuando vemos a alguien congelado en su movimiento (para más, todo blanco)? Vos que sos el mimo, que sos maestro de mimos, que has hecho tantas

obras, que has creado, que has escrito dramaturgia para mímica, ¿qué supones que le pasa al común de la gente ante el mimo?

AE: Frente a esta situación de alguien que incorpora una estatua...

EP: Digo en este caso muy sencillo, como es esto que es lo más habitual, que la gente puede encontrarse de pronto en la calle sin ir a un teatro. Pero simultáneamente qué creés que le sucede al espectador cuando va a una puntual obra de mímica.

AE: Mirá, yo te diría que lo primero que pasa es que se despierta el misterio. Por varias razones. Una de las razones es porque no hay lenguaje entre ese ser y el espectador, desgraciada y felizmente. Desgraciadamente porque a veces es muy difícil la comunicación de un mimo con un espectador, de allí que la mayor parte de las cosas tienen que ser muy primitivas, muy ingenuas. Cosa que tiene también su encanto. Porque no hay elaborado un lenguaje mutuo entre el espectador y el mimo. Entonces cuando solamente se da el volumen, una imagen de una estatua, como una de las posibilidades que decías, yo creo que se despierta esa cosa de misterio, qué es lo que está pasando que yo no intervengo ahí. En un mimo que actúa en una obra ocurre más o menos parecido, pero con la diferencia de que ahí el mimo trata de comunicar, en el otro caso, no trata de comunicar, está afuera del sistema de comunicación, sobre todo porque es en la calle. Ahí se produce, como también en otro tipo de mimos en la calle, una especie de rechazo o de adhesión, que tiene muchos ejemplos, a la actuación mímica. Hay mucha gente que se siente muy mal y hay mimos que ingenuamente creen que por ejemplo imitando a alguien y devolviéndole una imagen puede enriquecer a ese alguien y sin embargo esa persona se siente muy mal porque es imitada. Eso está en varias películas, una de Woody Allen, donde de golpe alguien que es imitado agrede terriblemente a un mimo. Está también la adhesión de alguien que se divierte con la imagen de sí. Yo te diría que despierta muchas cosas, pero una de las cosas que fundamentalmente despierta es el misterio. Por qué y cómo hace alguien para tomar esa cosa subjetiva y objetiva y en un segundo darle una visión: "vos sos esto". El problema es que cuando nos dicen "vos sos esto" y tal vez colocamos la mano de una determinada manera, tal vez no entendemos lo que nos está queriendo decir, pero tal vez el inconsciente sí entiende lo que nos están queriendo decir. Porque una mano puesta de determinada manera quiere decir algo. Una forma de sentarse quiere decir algo. Una forma de caminar quiere decir algo. Entonces te diría que lo básico es el misterio y los que se adhieren a ese misterio son nuestros

espectadores. Y los que además pueden estar en duda. En el mimo siempre hay una posibilidad de duda. La palabra, por ejemplo, es mucho más práctica. Si yo digo “escritorio” hay una imagen bastante aproximada a un escritorio. Si yo digo “árbol”, si digo “aire”. Mientras que si miro un árbol, tal vez no estoy mirando un árbol, tal vez estoy mirando a mi madre. Es otro tipo de lenguaje que tiene que participar de esa especie de elasticidad que no tiene la palabra, o que tiene tal vez la palabra real, vivida, donde uno se da cuenta que la palabra no puede ser, a pesar de su riqueza y de su inmediatez, no puede ser y entonces le agrega gestos, le agrega ojos que se abren. Porque es insuficiente la palabra “escritorio”, es insuficiente la palabra “techo”. Entonces cuando digo de golpe “techo” y se me abren los orificios nasales, ese es el techo.

EP: Nos has dado un relato de una muy bella aproximación y penetración dentro del misterio de la mímica. Habías referido también al hecho del misterio y yo siento un poco –no sé si es un asunto absolutamente personal– que lo que pasa ante el mimo totalmente blanqueado y congelado en su movimiento, es que pareciera que hay algo también dramático además de misterioso. Pareciera que hubiera un efecto fantasma, o que la muerte metiese una cucharita por ahí en el paisaje de la gente. No sé por qué. Es absolutamente como una referencia sensible que tengo generalmente ante los mimos detenidos. Porque podría ocurrirme a mí y tal vez no a otro, o tal vez le ocurra a mucha gente.

AE: Es muy posible que le ocurra a mucha gente, nada más que vos lo podés decir, tenés la forma de decirlo, porque decís muy bien y porque cultivás la palabra. Mucha gente tal vez percibe lo mismo que vos pero no lo puede explicitar. Lo de la muerte también está presente siempre en el mimo. El primer personaje que se convierte en mimo en la pantomima francesa es el personaje de Pedrolino en la *Commedia dell'Arte*, que luego en Francia se lo traslada al Pierrot, que en el fondo es la misma palabra. [Este personaje un poco los eclipsó a todos. Habría que mencionar también a Arlequín, que tuvo una corriente de pantomima muy importante que después derivó en el circo. Mucho de la estructura del *clown* proviene de este personaje, de Arlequino, que influyó a la pantomima y al mimo, pero no tanto como esta raíz.]¹⁵ Este personaje

¹⁵ N. del Ed.: Estas palabras de Ángel Elizondo se encontraban en otro momento de la entrevista. Con el objetivo de incluirlas, pero de manera tal que no hicieran perder la coherencia de los otros fragmentos seleccionados, se decidió cambiarlas de lugar. Por tal motivo se encuentran incorporadas entre corchetes.

[Pedrolino/Pierrot] tenía la cara enharinada de blanco y lo curioso es que es el primer personaje en la Commedia dell'Arte que tiene la cara móvil, todos los otros personajes son arquetipos con máscaras duras.

EP: Como en el teatro griego, que expresaban un determinado sentimiento, odio, amor, risa, llanto.

AE: Exactamente, extremos y sin matices. Posiblemente este personaje Pedrolino es el que incorpora simbólicamente la psicología dentro del teatro occidental. Curiosamente es un personaje muy corporal. Esto sucede en el 1400 que empieza, hasta el 1600 donde tiene mucho auge la Commedia dell'Arte, sobre todo en Francia. De este personaje hay dos versiones. Una, que su principio, su máscara blanca, está originada en los ritos funerarios. La otra es que tiene la máscara blanca, porque está enamorado y es el concepto de pureza espiritual absoluta. A tal punto que siempre está enamorado o de la luna, o de Colombina, pero nunca logra su amor con Colombina. A la luna le recita poemas, le habla de tener chicos, pero por supuesto, nunca podrá tener hijos con la luna. Y es un personaje que está muy ligado a la muerte, por una parte, según una teoría, y al alma, por otra parte. Es curioso también que, volviendo a ese origen animal, donde hay bastante de lo nuestro, el personaje más espiritual, el menos animal, sea el personaje más corporal. Qué pasa con los designios de una sociedad, por supuesto en este caso a través del arte, qué es lo que está queriendo decir, todo eso para la filosofía sería muy lindo, pero no sé si a alguien le interesa [...].

PALABRAS FINALES Y EPÍLOGO

PALABRAS FINALES

Las dos Julias

Conocí a María Julia en el invierno de 1968, en Bahía Blanca. Era un 9 de julio y había ido a dar un curso de mimo a una escuela de teatro de allí.

Después de las clases con las personas del ambiente teatral nos reuníamos para charlar, conocernos y comer algo. Entre ellas había una joven de treinta años que estudiaba teatro y a veces venía a mis clases como oyente. Era bastante alta, muy cálida, muy mal vestida. El asunto es que nos gustamos inmediatamente. La última noche me organizaron una cena de despedida, y María Julia no estaba. Todos la esperábamos, yo especialmente. Ella era muy apreciada por todos y por eso constantemente nos preguntábamos sobre su retraso.

Afortunadamente para mí, finalmente llegó (mal vestida, como era usual). Luego de la cena, la invitó a ir a un lugar para bailar, que se llamaba “Rancho X”. Al día siguiente me tenía que tomar el tren de regreso a Buenos Aires y ella había quedado en venir a despedirme.

De golpe, apareció. Estaba vestida con un tapado de astracán, y muy elegantemente. Yo no lo podía creer.

Nos despedimos y quedamos en que nos encontraríamos en Buenos Aires, ya que ella tenía planeado un viaje a Europa y estaría unos días en Capital Federal antes de partir en octubre o noviembre. No recuerdo si nos vimos antes de esa fecha, probablemente sí. Lo que sí recuerdo es que cuando fui a despedirla al aeropuerto conocí a su madre, que se llamaba Julia Elena.

Cuando regresó de Europa, luego de unos meses, se quedó en Buenos Aires. No volvió a Bahía Blanca, se quedó acá –ya que tenía un departamento– y nuestra relación se formalizó. No pasó mucho tiempo y ya estábamos conviviendo juntos. Convivimos juntos más de cuarenta y cinco años.

Nos llevábamos muy bien en general y ella era una persona muy serena. Generaba un ambiente muy tranquilo donde sea que se encontrara y lo transmitía a los demás. Toleraba todos mis desplantes con el arte: el hacer un oficio que mucha gente opinaba que no era el mejor oficio, el estar “a las corridas” con los ensayos, los estrenos y las clases... el estar corto de dinero en muchas ocasiones por la inestabilidad de esta profesión, entre otras cosas.

Ella siempre estuvo junto a mí. Fue mi compañera.

El último espectáculo que yo iba a realizar, lo suspendí. María Julia había enfermado de cáncer. Intenté ser el mejor compañero para ella, especialmente en ese momento tan duro.

Por esta razón, también, quise cumplir un deseo de ella que habíamos postergado durante muchos años y había tenido varios intentos previos. Finalmente nos casamos, y fue algo que nos hizo muy felices.

Hubo otro acontecimiento que también nos hizo muy felices, y que fue muy anterior. Luego de los primeros doce años de estar juntos, nació Julia. Para mí había sido un nacimiento postergado, debido al sentimiento de culpa que tenía con respecto a mi hijo Sebastián, a quien no veía desde hacía mucho tiempo y que vivía en Cuba con su madre.

El embarazo y el nacimiento de Julia estuvieron signados por un cuidado constante debido a la posibilidad de pérdida. Esto era consecuencia de los daños físicos que había sufrido María Julia cuando se la llevaron los militares.

Julia nació el 15 de enero de 1980. Viví ese día con mucho temor, y el miedo que sentí aquella vez es lo que más recuerdo. Como primera imagen la evoco a ella recién nacida durmiendo tranquilamente en la cuna de la clínica.

Julia significó poder continuar con mi vida, con una familia, y establecer una unión muy fuerte con María Julia durante toda la vida que compartimos. Hoy significa un apoyo muy grande en una vejez que se me va prolongando. Y, por supuesto, su hijo Mateo es un aliciente más para vivir.

Mimo en la vida

Creo que la acción, elemento central a desarrollar en el mimo, es una de las pocas cosas que le falta profundizar al ser humano. Por lo tanto, tiene que constituir no solamente el aditamento de un arte, sino la raíz del arte mismo. Eso va a ser difícil por prejuicios existentes sobre la acción corporal que, como ya dijimos, está cargada de malos entendidos.

Curiosamente, toda mi primera infancia se desarrolló en función de cosas que tal vez no correspondían simbólicamente al mimo. Mi espiritualidad estaba muy por encima de mi corporalidad. Fui poco a poco, a través de los deportes, los trabajos en el campo, los viajes, considerando al cuerpo también como parte de ese mundo espiritual. Eso me llevó a descubrir el teatro, mi raíz profundamente arraigada más en el *hacer* que en el *decir*. Si bien es cierto que cuando uno *hace* también *dice*, la forma de comunicación es muy diferente.

El mimo me dio todo: los ochenta y siete años que tengo en este momento, el resto de salud, las ganas de seguir viviendo y hacer cosas con la gente, los placeres de poder ver en los objetos y en los seres cosas distintas a las que ve la mayoría, una profesión, algo en alguna medida excepcional que es patrimonio de mi humanidad.

Podría haber sido otras cosas: deportista, un mal poeta, y no sé si muchas otras cosas más. El arte para mí fue muy importante y tuve la suerte de vivir en una época en la que se revivió la idea de valorizar el cuerpo real, artísticamente. Al igual que todo el mundo, tuve distintas opciones, pero elegir el camino del mimo me llevó a tener una vida plena y a aceptarme —en la medida de lo posible— tal cual soy.

Si mis padres, mis abuelas, mis tíos y tías, hubieran sabido qué abarcaba esta profesión, seguramente les habría dado mucho placer a todos —o a casi todos— que hubiera besado, no solamente abrazado, esta carrera.

Por supuesto, las dos Julias me aceptaron y apoyaron en todos los momentos e inconvenientes que puede tener un artista, cuando es profundamente artista. Con esto, no quiero decir necesariamente un buen artista, sino artista *en todo momento*: en las buenas y en las malas. Por eso, me gustó empezar estas palabras finales homenajeando a estas dos mujeres.

Llegando al final, recuerdo aquella pregunta inquietante que aparece como epígrafe en este libro: ¿Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra? Esto puede ser tal vez no solo una posibilidad, sino también una realidad palpable. Al terminar de escribir este *Testimonio H*, ¿sobrevivirán estas palabras?

El Testimonio es “H” porque, en castellano, esa letra es muda. Pero también es humana. Y tiene humor, a veces.

El testimonio es el *así fue, el yo estuve ahí*. Y el *contarlo*.

Agradezco a todas las personas que me ayudaron y colaboraron para que este libro sea posible, a quienes he cruzado y cruzo en esta vida, a mis familiares y amigos, a mis maestros y compañeros, a los alumnos y profes de la Escuela, a los artistas.

Y gracias, GRACIAS, arte del mimo.

EPÍLOGO: EL SUSURRO DEL CUERPO

Por Ignacio González

La crónica [...] fisura el monopolio de la voz única para romper el silencio de personas, situaciones, espacios, normalmente condenados a la oscuridad del silencio. Esto no significa que la crónica aspire a ser “medium” de los excluidos de la palabra, es decir, no se trata de “traer” lo periférico a un lenguaje normalizado, sino, en todo caso, de volver visible lo que suele quedar oculto en la narración.¹

Para comenzar me gustaría retomar, simplemente, un pequeño ejercicio de imaginación planteado al inicio de este libro –tal vez un poco forzado– y ver si podríamos pensar a la figura de Ángel Elizondo, en tanto uno de los referentes insoslayables de la Historia del Teatro en Argentina, como un peculiar “cronista” de esa historia, que la ha escrito no tanto con palabras, sino fundamentalmente con un arte de la acción corporal que ha ido escribiendo desde hace más de medio siglo en el silencio, en los márgenes, en la oscuridad. Cronista que escribe crónicas que generan nuevos cronistas y nuevas crónicas. Porque la figura de Ángel tampoco se reduce a su persona: es representativo para los docentes y estudiantes que pasaron tanto por la vieja Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal de Ángel Elizondo, como por la Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal, de aquellos que conformaron y conforman la Compañía Argentina de Mimo y otros grupos de trabajo y compañías. Pero también él es representado, a su vez, por las obras y trabajos que hizo a lo largo de su extensa trayectoria profesional.

Lo primero que hizo al retornar al país, luego de siete años de ausencia, fue fundar una Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal.² Desde 1964, la Escuela funciona ininterrumpidamente, incluso bajo dictaduras militares. Es en este punto, precisamente, donde me interesa detenerme y, al menos, bosquejar algunos pensamientos en relación con las prácticas artísticas en el contexto de la última dictadura cívico-militar argentina.

¹ Rossana Reguillo, “Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie”, *Guaraguao* 4, n° 11 (2000): 25.

² En los primeros días de mayo de 1964 el diario *Clarín* anunciaba: “Ángel Elizondo acaba de fundar la Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal”. Ver: *Clarín*, 4/5/1964, s/d.

Cuerpos y susurros

Tanto Lola Proaño-Gómez³ como Ana Longoni⁴ señalan los años 1968 y 1969 como momento crucial en el que se produjo un desplazamiento del compromiso de los artistas con el arte hacia un compromiso directo con la vanguardia política y la militancia. Hay que recordar que es por esos años cuando empezaron a actuar los primeros grupos armados guerrilleros representando, por parte de la sociedad civil, “la disputa del monopolio de la violencia” que ejercían las Fuerzas Armadas.⁵ La revolución, para muchos artistas, se transformó en un imperativo: abandonaron el arte y pasaron directamente a la militancia política armada.⁶

En los años sesenta-setenta el cuerpo no sólo aparecía como portador de ideales, instrumento de lucha, como presencia en las calles, sino también como objeto y blanco de una violencia social, para-militar e institucional que iba escalando velozmente. En ese contexto, la radicalización política impregnó muchas producciones artísticas de la época, directa o indirectamente.

Como menciona María Teresa Constantin, el uso de la palabra era una de las marcas distintivas de los artistas hasta los primeros años setenta: como manifiesto, pronunciada como gestos de ruptura cuestionando los museos, el Salón Nacional, el Di Tella, los premios, el mercado. Una vez que se produjo el golpe, menciona la crítica e historiadora de arte, la palabra pasó a ser *susurrada*.⁷

Podríamos decir que el mimo y la danza como artes escénicas, *gross modo*, comparten dos características: la utilización del cuerpo como instrumento y la ausencia (o mejor dicho, la no-primacía) de la palabra hablada.

Inmediatamente, entonces, surgen algunos interrogantes: ¿qué pasa con estas artes (mal llamadas) “silentes” cuando las otras disciplinas artísticas empiezan a susurrar, en un momento en el que el Estado amordaza, una parte de la sociedad enmudece, otra es silenciada...? ¿Qué sucede con un arte corporal en un momento en el que los cuerpos son secuestrados, torturados y desaparecidos, en el que esos cuerpos ausentes son representados en los recursos de *hábeas*

³ Lola Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73* (Buenos Aires, Atuel, 2002).

⁴ Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Buenos Aires, Ariel, 2014).

⁵ Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (Buenos Aires, Norma, 2006), 38.

⁶ Longoni, *Vanguardia y revolución...*, 49.

⁷ María Teresa Constantin, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* (Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006), 8-10.

corpus,⁸ en las consignas de “Aparición con vida”, en las fotos que llevan los familiares que los buscan y reclaman sin descanso?

En general, se señala el año 1976 como clausura de las prácticas artísticas. Así, por ejemplo, en el teatro, Osvaldo Pelletieri habla de “historia interrumpida”.⁹ Sin embargo, como menciona Jorge Dubatti:

En la predictadura y durante los años de la dictadura el teatro independiente, que ya en una de sus orientaciones internas iba deviniendo micropolítico desde los 60 [...], se transforma en un espacio de resistencia y, en muchos casos, de preservación y reelaboración de la militancia frente a la imposibilidad, por la cruenta represión, de trabajar macropolíticamente al servicio de la izquierda.¹⁰

En este sentido, y como plantea Ana Longoni, a contrapelo de la idea fuertemente instalada de que la represión dictatorial devastó todas las manifestaciones culturales, la producción nunca se detuvo, sino que apareció, incluso, como una forma de salvación.¹¹ Esto es interesante porque, sin desestimar el carácter indiscutible del quiebre que significó la dictadura en la historia del país, hubo sin embargo prácticas y experiencias que pervivieron durante esos tiempos oscuros, y lograron sobrevivir posteriormente a ellos.

En los últimos años han surgido nuevas investigaciones que profundizan el vínculo de arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina y problematizan también lecturas esquemáticas que, como menciona la investigadora Lorena Verzero, han construido un imaginario dicotómico en el que las voces disidentes habrían sido acalladas o expulsadas al exilio, mientras que quienes se quedaron en el país habrían sido artistas que coincidían ideológicamente con el régimen o que, al menos, no habrían expresado su

⁸ Como escribimos con Ángel anteriormente, el *Hábeas corpus* es un pedido legal, de defensa, para que una persona ilegalmente detenida sea llevada ante un Juez de Instrucción, para que este ordene su libertad inmediata o el procesamiento legal correspondiente. La locución latina significa “que tengas cuerpo”, es decir, se trata de un pedido a la justicia por la *presencia* de un cuerpo.

⁹ Osvaldo Pellettieri, citado en Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Buenos Aires, Biblos/Fundación Osde, 2012), 169.

¹⁰ Dubatti, *Cien años...*, 192.

¹¹ Longoni, *Vanguardia y revolución...*, 275.

desacuerdo.¹² Son de destacar también otros estudios de la investigadora¹³ que analizan experiencias subterráneas de distintos tipos de resistencia, ponen en crisis ese imaginario dicotómico y arrojan luz sobre prácticas que han sido opacadas, incluso, por la *mitificación* de Teatro Abierto como paradigma de resistencia en el campo teatral.¹⁴ En ese sentido, la investigadora señala:

Aunque resulta impensable la existencia de un arte militante durante la última dictadura argentina, existieron algunas experiencias que hasta el momento han sido silenciadas. Es ese silencio el que las ha vuelto impensables y es ese silencio el que debe ser analizado.¹⁵

Si bien estos estudios se han enfocado en su mayoría en experiencias ligadas a la militancia política o a la adscripción a algún partido particular –las *performances* del grupo TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), el colectivo rosarino Cucaño, las experiencias de Teatro Participativo y de la Escuela de Mimo Contemporáneo de Alberto Sava, por ejemplo–, creo que también existieron otras formas más sutiles de resistencia y que muchas veces han encontrado en las mismas obras o en los procesos de creación y ensayo maneras de sortear la censura y crear espacios para vivir, en la medida de lo posible, una mayor libertad.

¹² Lorena Verzero, "La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura" (ponencia presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012a): 1.

¹³ Véase, por ejemplo: Lorena Verzero, "Performance y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y militancia", *European Review of Artistic Studies* 3, nº3 (2012b): 19-33; "La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina", *Question* 1, nº 41 (2014a): 91-98; "Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina", *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral* (Montevideo, CSIC, 2014b), 87-105. "Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura argentina" (VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, Ensenada, Argentina, 2014c); "Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11, nº 2 (2016): 87-109.

¹⁴ Ramiro Manduca, "Teatro Abierto como 'mito'. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia", *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (Mar del Plata, Departamento de Historia, Facultad Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017).

¹⁵ Verzero, "La provocación..." (2012a): 1-2.

En ese sentido, lo *político* en la danza y en el mimo no necesariamente implicó una acción militante directa (aunque existieran bailarines, actores y actrices-mimos que habían militado activamente en distintos partidos durante esa época). Durante la última dictadura cívico-militar encontraron sus propias formas de resistencia y construyeron contra-espacios, micropolíticas alternativas, de formación, de ensayo, como maneras de generar vínculos con los otros, poner en primer plano el cuerpo, deviniendo así sus prácticas artísticas corporales y los espacios donde las llevaban a cabo en refugios invisibles y colectivos.

Resistencias

El control de la sociedad en contextos represivos está dado (entre otras cosas) por el control de los cuerpos. Una de las consecuencias directas del terror impartido por el Estado es la reclusión, el aislamiento, la parálisis que atraviesa a los sujetos. El exilio y el insilio.

Pero entre otras consecuencias está también la resistencia a ese poder totalitario, en sus diferentes formas: la salida a un espacio público peligroso por parte de los familiares de personas desaparecidas, las actividades clandestinas, las denuncias internacionales. Existen también resistencias más sutiles, micro-resistencias, actos que constituyen otras formas de enfrentar al poder (incluso al interior de los Centros Clandestinos de Detención, como explica Pilar Calveiro).¹⁶ Bajo un poder dictatorial que intenta romper los lazos sociales, imponer un pensamiento único y una Verdad, el trabajo colectivo, la solidaridad y la imaginación pueden comprenderse como actos cuestionadores de la lógica totalitaria.

Como dice Ángel Elizondo en este mismo libro, “la Compañía fue un espacio de libertad y creación en un contexto represivo y de destrucción”. Que sea una Compañía no es un dato menor. A diferencia de muchos artistas que se han replegado al espacio privado e interior, en el caso del teatro, de la danza y del mimo han generado diversas *heterotopías* (Foucault) para refugiarse en colectividad. Y este es un punto que considero importante.

¹⁶ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (Buenos Aires, Colihue, 2004): 113-128.

Si, como menciona Rancière, “la política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”,¹⁷ un arte es político en la medida en que reconfigura esos marcos, en tanto acto de disenso. Allí, por ejemplo, podríamos “encontrar” la *politicidad* del mimo y la danza, y no necesariamente en un sentido partidario y/o militante. En la forma, por ejemplo, que re-describen colectivamente una realidad innombrable y configuran un mundo metafórico, una realidad paralela.

En el caso de la Escuela y la Compañía Argentina de Mimo, esta *politicidad* se da, al menos, en dos niveles: en el nivel de la formación y los ensayos, es decir, en la construcción de ese contra-espacio colectivo del encuentro, y en el de las obras mismas, de las puestas en escena y sus universos poéticos.

Heterotopías

Es en un pequeño texto, muy lindo, donde Michel Foucault desarrolló su idea de lo que llamó *heterotopías*: aquellos contra-espacios, “utopías localizadas”. Se trata de “lugares reales fuera de todos los lugares”,¹⁸ es decir, espacios totalmente diferenciados. Foucault parte, como ejemplo, de los espacios que crean los niños al jugar, pero también menciona los jardines, las prisiones, los prostíbulos, los cementerios. El teatro es una *heterotopía crónica*, ya que “hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares ajenos”¹⁹ en un tiempo que no es eterno, sino que se liga al modo de la fiesta. La Escuela de Mimo y la Compañía, especialmente durante el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, pueden pensarse como configuradoras de esos contra-espacios, aunque con una particularidad: se establecen, además, como moradas (en y fuera de la escena) que plantean otra forma de vivir, de pensar, y que construyen subjetividades alternativas.²⁰

Así, por ejemplo, lo señalaba Gabriel Chamé Buendía en una carta a Ángel Elizondo fechada el 31 de diciembre de 2014 (véase Anexo I): “Es muy importante para mí ver cómo todos esos años, que vivíamos con dictadura

¹⁷ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires, Manantial, 2010), 61.

¹⁸ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires, Nueva Visión, 2010), 21.

¹⁹ Foucault, *El cuerpo utópico...*, 25.

²⁰ Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (Buenos Aires, Atuel, 2008), 113-133.

militar, ensayábamos horas y horas encerrados en el estudio, *creando y viviendo como locos*, o sea sanos para los tiempos que nos tocaron vivir” [el subrayado es mío].

No sólo la Escuela o la Compañía aparecen como *heterotopías*, sino que también los cuerpos mismos. Como mencionan Fernanda Carvajal, Ana Longoni y Jaime Vindel, en la Compañía Argentina de Mimo los cuerpos son territorios de libertad. Al analizar una serie de fotografías de la Compañía realizadas por Gianni Mestichelli alrededor de 1980, señalan:

Extraña capacidad la de estas imágenes de condensar una paradoja. Por un lado, la alusión muy directa de la represión y la censura. Por otro, la alegría y la libertad de esos cuerpos desnudos reunidos, dispuestos a jugar y a arriesgar. Todo ello, durante el periodo negro del terrorismo de Estado. El cuerpo, los cuerpos en plural o, mejor, los lazos entre esos cuerpos se constituyen en posibilidades de libertad y experimentación, y a la vez dejan ver que también se saben territorio de violencia. Cuerpos que dicen mucho cuando casi nada se puede enunciar públicamente.²¹

Así, el recurso del desnudo individual o colectivo tanto en estas imágenes como en las obras mismas (*Ka...kuy*, por ejemplo), ponen en primer plano la vulnerabilidad de esos cuerpos, la fragilidad de la vida, el cuerpo en tanto tal, pero también su capacidad de resistir –mediante el juego, el humor, el arte– a ser reducidos, según el término agambeniano, a *nuda vida*.

Crónicas

La primera vez que vi un espectáculo de Ángel Elizondo fue cuando estrenó, en la Sala Planeta, Los diariosss. Quedé sorprendido por la calidad y compromiso del espectáculo. No eran mimos que deshocaban la margarita, eran cuerpos construidos para expresarse sin censura

Gianni Mestichelli

²¹ Fernanda Carvajal, Ana Longoni y Jaime Vindel, “Desnudar la opresión”, en catálogo *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 209.

Si seguimos a Jezreel Salazar, y entendemos que “frente al relato del poder y su máquina de ficciones, la crónica se presenta como un relato subversivo que expresa el testimonio de la ‘verdad borrada’”,²² quizás podríamos preguntarnos si una obra puede ser pensada en términos de crónica e intentar reflexionar sobre sus implicancias testimoniales y de resistencia.

En general, las obras de Elizondo durante la dictadura que se mencionan con más frecuencia son aquellas que se vieron obligadas a bajar de cartel por amenazas (*Ka...kuy*, 1978), se realizaron de forma clandestina (*Periberta*, 1979) o fueron oficialmente censuradas (*Apocalipsis según otros*, 1980). En ellas, por supuesto, el carácter de “crónica” como relato subversivo puede ser más evidente. Sin embargo, me interesa pensar otra obra que, curiosamente, ha estado en el centro de la escena, bajo el reflector, pero hasta el momento no ha sido (hasta donde sé) trabajada en ese aspecto. Me refiero a *Los diariosss*, espectáculo que se estrenó en el Teatro Planeta en el año 1976.²³ Fue, según Elizondo, su primer éxito en Argentina: llegó a alcanzar 600 espectadores por función en el Teatro Margarita Xirgu. En palabras de Víctor Hernando, la obra “en pleno proceso militar desnudaba en silencio pero con lucidez las atrocidades y el clima represivo en el que vivíamos”.²⁴

La propuesta surgió a partir de un trabajo lúdico con periódicos en una nueva sección de la Escuela llamada “Liberación y juego”. Como cuenta Ángel en este libro, antes de la función ponían en cada una de las butacas bollos de papel de diarios para una batalla con el público que se realizaba al final, lo que señala el carácter lúdico que tenía la obra. Comenzaba con dos actores-mimo en una sala de impresión de diarios, donde una máquina (humana) que representaba las distintas partes de la prensa rotativa, imprimía los periódicos. Los diarios salían impresos hasta que uno de los actores los juntaba y se los

²² Jezreel Salazar, “La crónica: una estética de la transgresión”, *Razón y Palabra* 10, nº 47 (2005): 5.

²³ Posteriormente se realizaron funciones en los teatros Margarita Xirgu, Teatro IFT, Teatro Father's Moustache (Villa Gesell), y Teatro Estrellas. Dirección: Ángel Elizondo, con la colaboración de Georgina Martignoni, Willy Manghi, Rodolfo Quiros y el resto de la Compañía. Autoría colectiva: Compañía Ángel Elizondo (Patricia Baños, Silvio Gane, Horacio Marassi, Georgina Martignoni, Diana Mijal, Juan Carlos Occhi, Elda Pugliese, Rodolfo Quiros y Omar Viola). Música y elementos sonoros: Roque de Pedro. Coreografía Folk: Carlos Alberto Díaz. Ambientación y vestuario: Carlos Daniel Espiro. Asistencia de Dirección y Sonido: Norma Berrade.

²⁴ Víctor Hernando, *Mimografías* (Buenos Aires, Ediciones Vuelo Horizontal, 1996), 46.

llevaba para vender. Luego se sucedían distintos aspectos de la realidad social, política, cultural, etc. del país, usualmente con mucho humor.

En “Actualidad Artística” de Radio Nacional, el 18 de septiembre de 1976, Juan Carlos Herme comentaba que la obra podría prolongarse indefinidamente, tanto por los contenidos de las noticias como por las posibilidades que brindaban los diarios como material, es decir, como objeto utilizado en escena:

A partir de la edición de un diario las noticias entran en circulación, trasponen las puertas, son trasmítidas de unos a otros, las comentan los jóvenes, los jubilados, las mujeres y los niños. Pero las noticias son distintas. Cada noticia implica un mundo de referencias, un tema que involucra otros temas, que se prolonga en implicancias. En el mundo de la pantomima esas noticias se convierten en tema de descripción según la gramática del gesto y el movimiento corporal. Así tenemos la representación de Ángel Elizondo, como escenas traducidas con la sintaxis gestual: la política, los accidentes, el amor, el carnaval, las obligaciones del protocolo, los concursos caninos, las ferias, la violencia, el trabajo y otros temas que ocupan los titulares de los grandes rotativos o que originan la nota menor, a veces pintoresca, a veces emotiva, a veces superficial, que reflejan a su modo la vida diaria de la comunidad organizada. Pero tenemos también el rol que juegan los diarios en la intimidad del hogar, en la oficina y en la calle, y el rol del papel como materia que puede servir para encender el fuego de una ceremonia, fabricar disfraces, o resonar como un tambor. Porque el papel, además de contener la letra impresa, además de ser *vehículo*, un soporte de información general y cultural posee propiedades sonoras que el grupo de Elizondo explota ingeniosamente en algunas escenas. Este espectáculo podría prolongarse indefinidamente por la inmensa diversidad temática que ofrecen las noticias [...].²⁵

A partir de esta extensa cita se pueden observar, al menos, dos cuestiones que me interesan destacar: la primera, la de la referencia a la realidad cotidiana; la segunda, las propiedades sonoras.

²⁵ Juan Carlos Herme, “Actualidad Artística” (Radio Nacional, 18 de septiembre de 1976), s/d. [transcripción, Archivo Ángel Elizondo].

Lo que hacía la obra era no referir directamente a la realidad, sino utilizar las noticias de los periódicos que referían –supuestamente– a esa realidad. Si cada una de esas noticias implicaba “un mundo de referencias”, *Los diariosss* construía, a su vez, “otro mundo” en el que ellas tenían lugar. Pero este procedimiento de narraciones enmarcadas, además, conllevaba otro factor que es necesario destacar: el lenguaje de la acción corporal. En ese sentido, se redoblaba la “re-descripción” de esa realidad al utilizar un lenguaje no verbal. Es decir, no solo se procedía a “hablar” sobre la realidad que los diarios “comentaban”, sino que se lo hacía *sin palabras*. Así, se aludía al menos a dos supuestas realidades de manera indirecta y simultánea: la “realidad” que construía la misma obra en la que la imprenta tenía lugar y la realidad empírica, “real”, de los espectadores, de los mimos, es decir, de la sociedad argentina en su conjunto. En el intersticio de esas dos realidades se jugaban las referencias y el potencial crítico, político, de *Los diariosss*.

La otra cuestión que pondera Juan Carlos Herme es el aspecto sonoro de la obra. Según él, la exclusión de la palabra pero el uso de la voz humana se transformaba “en arsenal de nuevas posibilidades –gemidos, alaridos, gritos, balbuceos– que [conferían] al espectáculo mímico una dimensión audiovisual”.²⁶

Una nota del diario *Clarín*, titulada “Elizondo y su arte hecho de silencio”, mencionaba al respecto que en esta obra se construía “un trabajo interesante en que la palabra está prohibida”, que Elizondo era “uno de los pocos reales investigadores en un campo en el que la comunicación solo es posible a través del cuerpo”, y que las escenas, “apenas casi imágenes, [...] [transcurrían] por el escenario, con humor, con destacable caricaturización, con convicción”, con “sonidos, voces –pero nunca palabras–”. Pero el crítico señalaba, como al pasar, otra escena que, quizás por su violencia, decidió resumir en pocas líneas: “Utilizando el recurso de un efecto lumínico estroboscópico, o sea una luz intermitente, se lleva a cabo –casi como una gran ceremonia– un encuentro de una gran agresividad entre una muchacha y un grupo que la golpea hasta matarla”.²⁷ Si pensamos que esta obra se estrenó en el mes de septiembre de 1976 y que estuvo varios años en cartel (1976, 1977, 1978) el dato no puede pasar desapercibido. Además, en otro momento de la obra, se ridiculizaba a Videla, a Massera y a Agosti. Cuenta Ángel Elizondo que constantemente iba gente de la censura a las funciones, y que en una ocasión un censor le preguntó

²⁶ Herme, “Actualidad Artística” (18 de septiembre de 1976), s/d.

²⁷ Anónimo (S.E.), “Elizondo y su arte hecho de silencio”, *Clarín* (19 de octubre de 1976): 30.

directamente quiénes eran esos tres personajes, a lo que él contestó que eran tres diplomáticos discutiendo sus negocios.

En ese sentido fue la ambigüedad presente en un lenguaje que destierra la palabra hablada, como el mimo, lo que le permitió sortear la censura y continuar refiriendo a una realidad que le había tocado, en lo personal, muy de cerca.

El carácter de cronista de Ángel, con esta obra, puede sintetizarse con sus propias palabras:

El hecho de hacer esta obra significaba para mí la posibilidad de una “revancha”, pequeña e inocente, pero revancha al fin, de poder decir públicamente, en un idioma que a veces no se entiende porque no hay palabras, mi problema y lo que estaba pasando. Por ejemplo, en una de las escenas se hacía un secuestro de una chica muy joven, y se la torturaba pero de una forma muy abstracta. De vez en cuando aparecía algún cartel agradeciendo irónicamente a los dueños de diferentes diarios. También se ridiculizaba a los jerarcas militares.

Pensamientos finales

A partir de los años sesenta el cuerpo adquiere una relevancia especial y, en el caso del mimo, fue a través principalmente del uso del cuerpo, de la acción, del silencio, lo que permitió re-describir una realidad inaccesible a la descripción inmediata, de una manera diferente a la del llamado teatro de la palabra. A su vez, ha logrado generar contra-espacios colectivos (de ensayo, de formación) que han permitido continuar desarrollando, produciendo e investigando artísticamente durante esos años.

La Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal y la Compañía Argentina de Mimo fundadas y creadas por Ángel Elizondo en 1964 y 1965, respectivamente, se configuraron como contra-lugares, *heterotopías*, en el que la libertad, la imaginación, la creatividad, el desnudo, el humor, establecieron una resistencia molecular a los discursos de poder dominantes, a través de prácticas poéticas corporales y *experiencias de libertad* que postulaban otras formas de habitar el mundo, especialmente durante el Terrorismo de Estado.

Con *Los diariosss* Ángel Elizondo rompió el silencio, paradójicamente, con la ausencia de la palabra, es decir, con el uso de un arte de la acción corporal.

La metáfora irremediable que construyó no solo volvió visible lo que solía estar oculto, sino que, como dice el epígrafe inicial de este trabajo, fisuró el monopolio de la voz única. Ángel Elizondo, como “cronista”, puso en silencio y en cuerpo aquello que, en ese contexto, un discurso directo no podía decir a viva voz.

Sin palabras, con un lenguaje corporal y un particular uso de la voz, *Los diariosss*, entre otras cosas, testimoniaba intersticialmente, solapadamente –susurrando, como el sonido de las tres “s” seguidas del título de la obra– la violencia que se ejercía durante la dictadura más sangrienta del país. Tal vez en el susurro de los cuerpos en acción, Ángel Elizondo haya encontrado no sólo una forma de dar cuenta de esa realidad, sino además de construir espacios alternativos para hacer visible la vida en un contexto amenazante. Esto es: iluminar otras formas posibles de vivir, de con-vivir, de resistir, de sobrevivir, de recordar, y de escribir la historia.



Los diariosss, 1976.

ANEXOS

Ángel Elizondo, según otros

RECUERDOS DE MI AMIGO ÁNGEL ELIZONDO EN LA PARÍS DE 1961, POR SAMUEL AVITAL

Cuando me pidieron escribir unas palabras sobre mi amigo y colega Ángel Elizondo, retrocedí en el tiempo y recordé nuestra época juntos, especialmente en la Compagnie de Mime de Maximilien Decroux.

Después de terminar mi estudio con Étienne Decroux por unos años, cuando él se fue para Nueva York, Maximilien me llamó porque su padre le había recomendado que me invitara a unirme a su nueva compañía, para preparar una *performance* con su grupo.

Recuerdo nuestro ensayo diario en el auditorio de Rue Vigée-Lebrun en el frío invierno, y nuestros cortes para tomar un café y comer unos *croissants* (esa fue mi única comida ese día). Edith, Jacqueline y Ángel estaban serios y pensativos, pero también aprendiendo bien de Maximilien Decroux, preparando una *performance* a ser realizada una noche en Boulevard Raspail en el *hall* de la Alliance Française, unos meses más tarde.

En algunos de nuestros ensayos, yo tenía que caminar arrodillado para ese rol, y ocultar mi sufrimiento. Ángel se dio cuenta y me reconfortó. Desarrollamos nuestra amistad. Alguna vez me invitó a conocer artistas latinoamericanos, pintores y escritores en un café del Barrio Latino y disfruté de su compañía.

Maximilien era gentil a su manera, pero estricto, muy serio y concentrado en su dirección y enseñanza. Yo tuve algunas dificultades de entender algunas palabras en francés, pero Ángel me las explicó de forma sencilla y estoy muy agradecido por eso. Fue muy amable conmigo y eso me ayudó a superar mi timidez y comprender las direcciones de Maximilien más que otros actores. Creo que su carácter latinoamericano, su gentileza y calidez natural no eran como el rigor, la distancia y la seriedad de Maximilien.

Desde 1964 no vi a mi amigo hasta el 2018, cuando me invitó a Buenos Aires para reencontrarme con él y también ofrecer un *workshop* y una presentación de nuestro trabajo a una audiencia muy receptiva. Estuve muy contento de pasar un hermoso tiempo con Ángel en su casa, preparándome el desayuno todos los días y cuidando de mí como un hermano.

Estoy muy contento de participar espiritualmente con Ángel para la celebración de la larga vida de su Escuela y me siento muy feliz de que él fuera

tan fundamental para compartir su trabajo con muchos estudiantes devotos que, en su camino de vida, han devenido en artistas independientes.

Bravo mon ami et collègue, je t'envoie mon amour et a toute à toute ta famille, y a la familia del Mimo y a los divinos estudiantes y a toda la gente que conocí en mi única visita para estar contigo. Je t'embrasse bien, et a bientôt.

Ángel Elizondo: maestro de maestros, por Alberto Sava

Año 1964. Estudiaba TEATRO, un tipo de teatro de textos y de poca acción corporal y notaba que necesitaba algo más, sumarle lo relacionado con el cuerpo. Un día veo en las paredes de las callejitas de Buenos Aires un cartel o aviso, donde con letras rojas anuncia la apertura o inscripción de la Escuela de Mimo y Expresión Corporal de Ángel Elizondo. Me interesó lo de “Expresión Corporal”, porque creía que era lo que necesitaba para mi incipiente formación actoral. Mimo no me interesaba en esos momentos, sobre todo porque lo único que conocía de Mimo eran películas de Marcel Marceau, que las veía en mi época de adolescente cuando vivía en Venado Tuerto, provincia de Santa Fe, y trabajaba en un cine que estaba frente a mi casa. Conclusión: no me gustaba ese tipo de Mimo, me aburría.

Tuve una entrevista con Ángel y por problemas personales de horarios y alternando con mis clases de teatro y con mi trabajo de vendedor de libros, comencé a tomar sus clases particulares durante un año y al año siguiente me incorporé al programa del primer año de la Escuela. Eran clases todos los días de lunes a sábado, cada día una materia: Técnicas básicas del Mimo, Estudio del Espacio, Mimetismo, Manipulación y Evocaciones, Sentimientos y Sensaciones, Destreza Corporal, entre otras.

Estuve cuatro años en la Escuela de Mimo y Expresión Corporal de Ángel Elizondo (1966-1969) tomando todas sus clases, internalizando, incorporando sus conceptos y las técnicas del Mimo moderno, que se diferenciaba totalmente de aquel Mimo que conocía a través de las películas de Marceau (ese tipo de Mimo clásico, el de la máscara blanca, con el traje Bip, solista, de *sketches* o números cortos, escenario vacío de objetos y sin palabras, con gestos y movimientos estilizados....y aburrido).

En su Escuela, Elizondo proponía algo distinto, nuevo. Bajo el método de los franceses Decroux (Étienne y Maximilien, padre e hijo), Elizondo se formó y trabajó con ellos durante años en París. Un Mimo de caras limpias

sin máscaras blancas, con una técnica y lenguaje corporal normal, trabajo con objetos imaginarios y reales, utilización de la voz, propuestas desarrolladas grupalmente, dramaturgias de larga duración y con contenido. El Mimo de la acción, el teatro de la acción. Era lo que necesitaba. Mi lugar en el mundo en ese momento.

Durante todo ese tiempo, cuatro años intensos e inolvidables para mí, Elizondo propone al grupo que integraba junto a Robertino Granados, Graciela Stell, Modesto Lopez, Diego Mileo, entre otros, realizar un par de espectáculos, dirigidos por él: *MIMO FLASH*, y *Mime, mimo, mímese, mima*, en los teatros ABC, DEL CENTRO y SHA. Hubo también, siempre lo cuenta Ángel, una serie de obras cortas que habíamos ensayado con mis ex compañeros de curso, y le pedí a Ángel que los viera. Parece que le interesó, porque nos propuso hacer un espectáculo bajo su dirección. Todos estos espectáculos ayudaron a definirme, a dedicarme al mimo moderno, y a transitar mi propia búsqueda.

La experiencia de pertenecer a la escuela de Mimo de Ángel Elizondo me marcó una línea de trabajo en el teatro, y seguramente fue un antes y un después en mi trayectoria como artista. Porque a partir ahí sentí la necesidad de ampliar, profundizar esa experiencia. Realicé una serie de participaciones durante el año 1970 en la Botica del Ángel de Bergara Leumann, y un espectáculo de Música Jazz y Mimo llamado *BLACK AND BLUE* con Opus 4, Antigua Jazz Band y la actriz Malisa Zini en el Centro Cultural San Martín y en el Teatro Municipal Alvear, y un espectáculo propio de Mimo Cine: *A JUAN PEREZ O TAL VEZ* en el Auditorio Kraft.

Terminada esa temporada, viajé a Europa en 1971 a través de un Patrocinio de la Embajada de Francia para estudiar mimo y teatro. Me establecí en París siete meses, tomé cursos de mimo con Maximilien Decroux y con Pinok et Matho. Presenté en París mi espectáculo de mimo cine, vi muchos espectáculos de teatro, de mimo, *happenings* y *performances*. Y regresé a Argentina, con una “mochila” cargada de formación y experiencias, y con la idea de crear mi Escuela de Mimo Contemporáneo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires.

En esos tiempos, 1971-1973, con mi Escuela creamos el Primer Festival Latinoamericano de Mimo con la participación, entre otros de los popes del Mimo en Argentina, de Ángel Elizondo y Escobar-Lerchundi. Surgió la Asociación Argentina de Mimo, deseo y proyecto compartido con Elizondo. Hubo otros diez Festivales Latinoamericanos de Mimo, también Jornadas y Encuentros Metropolitanos y Nacionales de MIMO.

Todo eso sucedió por la influencia de haber pertenecido a la Escuela de Mimo y Expresión Corporal de Ángel Elizondo (así llamada en esos tiempos).

A partir de esas influencias y presupuestos conceptuales, técnicos e ideológicos, y con el objetivo de aportar nuevas formas y conceptos al lenguaje del Mimo y por qué no del teatro, intento transitar mi propia búsqueda con una proyección formal y conceptual basada en la utilización del **ESPACIO SOCIAL** y de la **PARTICIPACIÓN DE LA GENTE**, que ahora lo llamo Teatro Participativo.

ESPACIOS como los ascensores de la Facultad de Medicina de la UBA, una pileta de natación, una cancha de fútbol, un parque a orillas del Paraná, el subterráneo, hospitales, bares, casas, negocios, calles, colectivos, plazas, supermercados... entre muchos otros espacios hasta llegar a la intervención del Teatro Participativo de **INSTITUCIONES** y desde el arte en el campo de la salud mental con el Frente de Artistas del Borda.

Después de mucho tiempo, comprendí que el Mimo desarrollado por Elizondo tiene un plus que es *el cuerpo*, la acción corporal. Considero al cuerpo como una herramienta que otorga una multiplicidad de posibilidades de vincularse con el otro, de generar situaciones (situar-acciones) participativas en la realidad social para transformarla y crear nuevas realidades.

El Teatro Participativo necesita del cuerpo en los espacios reales, en la comunicación con la gente, poner el cuerpo en la realidad social, poner el cuerpo en la calle, el cuerpo en espacios reales *se ve, está*. Se ve y está, por lo tanto, transmite, comunica, hace participar.

En mi evolución artística y toda su proyección, tuvo mucho que ver el mimo que me inculcó la Escuela de Mimo de Ángel Elizondo donde se trabaja con y desde el cuerpo, con la acción corporal.

Ángel Elizondo, desde hace más de 50 años, se caracterizó por ser un innovador no solo del mimo, sino también del teatro Argentino. Espectáculos como *Los diariosss*, *Apocalipsis según otros*, *Pi=3,14*, *Periberta*, *Ka...kuy*, *Boxxx*, *Vestirse-Desvestirse*, entre muchos otros, marcaron un hito en la historia del teatro en Argentina. Multipremiado y reconocido internacionalmente.

ANGEL ELIZONDO. Creador de creadores. Mi maestro.

GRACIAS!!!!

Ángel Elizondo, por Georgina Martignoni

Trataré de ser escueta. Son muchos años y tengo mucha memoria.

Soy escenógrafa. Ángel Elizondo una vez dio una clase para los alumnos, a la que fui invitada. Me encantó la clase. Allí hablé con él para inscribirme en la Escuela. Ángel como profesor era un desgraciado (tengo confianza como para decirlo así). Recuerdo que empezamos aproximadamente treinta alumnos y quedamos tres, porque a los que no los echaba él, se terminaban yendo solos.

A partir de allí le confeccioné trajes para el espectáculo *La polilla en el espejo*. Más adelante, llegué a ser la subdirectora de la Escuela y de la Compañía. La Escuela y la Compañía fueron mi vida y la de mi hijito (que en ese tiempo tenía 3 años, hoy va a cumplir 50).

Recuerdo que una vez, cuando estábamos haciendo un espectáculo, *Periberta*, Ángel decidió que no tenía que hablarle nadie, salvo el ayudante de dirección, que era Gabriel Chamé. Y no habló con nadie más. Más loco que una cabra. Nosotros nos mirábamos y pensábamos: “¿qué le pasa al loco este?”. Pero seguíamos, nos reíamos mucho. Ángel era muy bueno para organizar cosas, era un excelente director, montajista y programador. De noventa trabajos, por ejemplo, ponía un poquito de cada uno, aunque sea una imagen, pero todo estaba representado con la coherencia de un hilo conductor que estaba en la cabeza de él, evidentemente.

Definiría a Ángel como el creador de un mimo argentino, y si tuviera que elegir algo específico que él me haya enseñado, sería que las acciones son tan importantes como la palabra. En mi opinión, más contundentes.

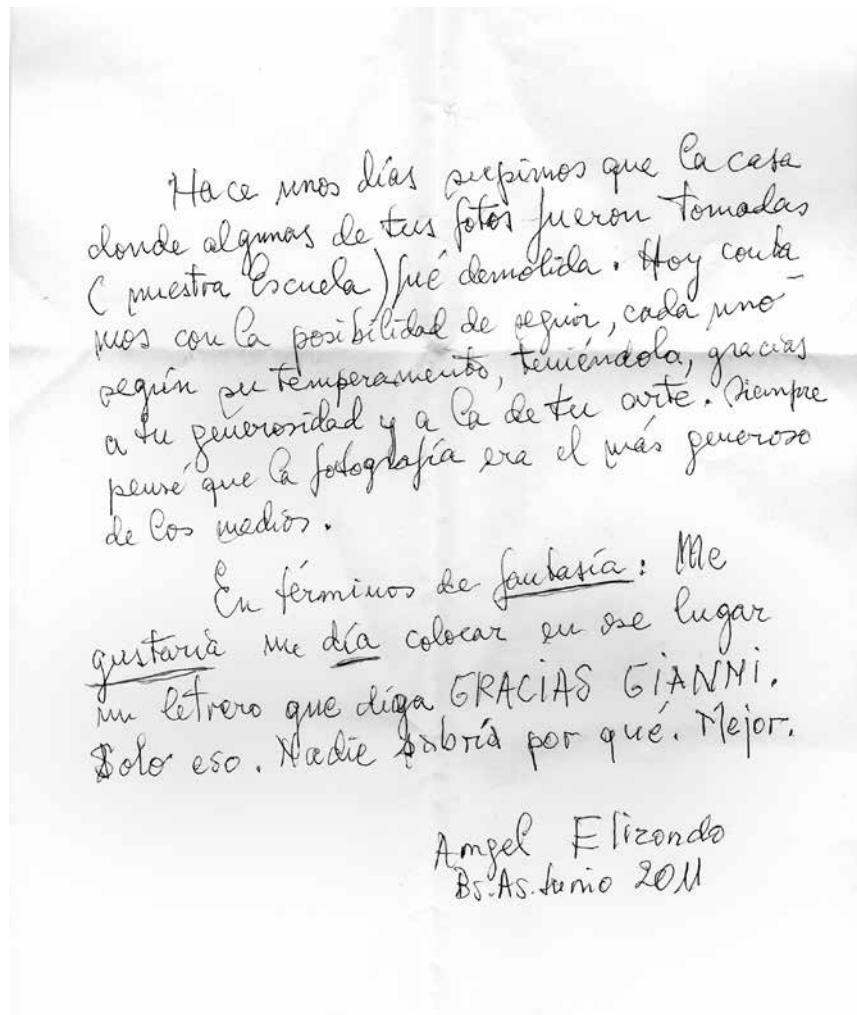
Ángel Elizondo, por Gianni Mesticchelli

La primera vez que vi un espectáculo de Ángel Elizondo fue cuando estrenó, en la Sala Planeta, *Los diariosss*. Quedé sorprendido por la calidad y compromiso del espectáculo. No eran mimos que deshojaban la margarita, eran cuerpos construidos para expresarse sin censura.

Años después, trabajando en un proyecto fotográfico de desnudos, ante la falta de modelos, me sugirieron contactarme con Ángel. Desde ese encuentro nos dimos cuenta que podíamos trabajar juntos. A partir de ese momento, me convertí en colaborador de la Compañía Argentina de Mimo.

Cada espectáculo era un torbellino de creatividad y compromiso gracias al rigor que Ángel le inculcaba al grupo.

Puedo afirmar que el tiempo que estuve trabajando con ellos fueron unos de los más creativos en mi carrera. Mi serie de fotos *Mimos, Cuerpos sin Censura* son testimonio de una época sin igual. Paradójicamente en los años 80, fue una muestra censurada en nuestro país. Y en el año 2012, fue exhibida en el Museo Reina Sofía, donde sorprendió por todo lo que transmitían esos artistas ejerciendo la libertad total ante mi registro.



Carta de Ángel Elizondo a Gianni Mestichelli, 2011. Foto: cortesía de Gianni Mestichelli.

Unas palabras para un hombre de acción, por Horacio Gabin

Hablar de Ángel, de su Escuela y del final de los años 70, para mí, es hablar de otro renacer. El primero considero que había sido el conocer y elegir a los primeros amigos y salir al mundo. Esos amigos que me acompañaban hasta ese momento, mis veinte años. Algunos de los cuales me aconsejaban encausar mis supuestas dotes histriónicas. Así fue que a esa edad me inscribí en la Escuela Argentina de Mimo.

Al poco tiempo que comenzaron las clases, me di cuenta que funcionaba no solo como escuela de mimo, sino como escuela de arte y de vida. En síntesis, un lugar para respirar en libertad en épocas tan duras. Corría el año 1977 y la peor dictadura que vieran estas pampas dominaba el país. Por intermedio de los profesores y de viejos alumnos había escuchado hablar bastante sobre Ángel, sobre su rectitud y su obsesión por obtener el mejor trabajo posible. Y un buen día se presentó en el estudio, inspiraba respeto, como el que tenía al tratar de no interrumpir la clase con su presencia, luego al pasarnos un ejercicio y teorizar brevemente, su voz, sus movimientos y su técnica, me impactaron. Tendría que haber sido muy insensible para no ver que un “maestro”, con todo el peso que conlleva el término, me impartía conocimientos. Decidí dedicarme de pleno a absorberlos, ser materia dispuesta para que ese hombre, a través de su escuela y sus profesores, me modelaran.

Al ver a Ángel, vemos un artista, un ser que en espíritu y pensamiento vive por el arte y para el arte. No desde el vago hecho de la inspiración, sino desde la constancia y el esfuerzo del trabajo. Un hombre que con el lenguaje corporal conectó con sus raíces y su gente, pudiendo plasmar en sus obras, las problemáticas, las inquietudes, los conflictos y los sueños de un pueblo y de la humanidad, en el difícil tránsito de estos últimos sesenta años.

A poco de indagar en el trabajo de la Escuela y la Compañía Argentina de Mimo de aquellos años 70 y el comienzo de los años 80, el investigador puede reconocer fácilmente el carácter experimentador, investigador y denunciante de sus manifestaciones artísticas.

Pero para los que nos encontrábamos en esos grupos artísticos, lo singular era el constante incentivo a ejercer el hecho creativo, a pensar y expresar. Ese entrenamiento, dirigido hacia una actuación creativa, se arraigó en mí, y me ha acompañado en la didáctica, en el arte y en la vida.

Creo que resulta anecdótico narrar que luego, en la continuidad del aprendizaje escénico, al entrevistarme con mis nuevos profesores,

invariablemente todos coincidían en decirme: “Ah, si vienes de la Escuela y la Compañía de Elizondo, ya tienes una buena formación artística”.

Hace muy poco tiempo atrás, tuve la oportunidad de acompañarlo hasta su casa. Amablemente me invitó a pasar y tomar una copa, charlamos sobre arte y la ventura de ser artistas. Me contó ideas para su nuevo espectáculo. Y sin pretenderlo, tal vez, me brindó con su ejemplo una enseñanza más: el no dejar de producir jamás. Por tanto, muchas gracias, Maestro.

Que estas humildes palabras y este libro, sirva para darle la justa dimensión que ocupa Ángel Elizondo en las artes escénicas latinoamericanas.

Nada habría sido igual sin Ángel Elizondo, por María José Gabin

Nada habría sido igual sin la Escuela Argentina de Mimo, sin Ángel Elizondo, sin los profesores (Omar Viola, Horacio Marassi, Patricia Baños, Georgina Martignoni, fueron mis maestros). En épocas de oscuridad, la Escuela, Ángel y su grupo, nos abrieron los ojos al mundo. A un mundo particular, un poco ajeno a la realidad, necesario; un mundo imaginado donde la palabra no era imperiosa para la rebelión; un mundo donde la simple acción pura era contestataria. Un mundo que nos protegía al mismo tiempo que nos estimulaba a sentir, a enfrentar la realidad de un modo creativo, furioso. La Escuela, Ángel y su equipo, me llevaron de la mano cuando era una adolescente que recién salía de los estudios de danza, cuando recién comenzaba a dar torpes pasos sobre el escenario. La Escuela y Ángel me llevaron a descubrir un mundo irreverente, donde la creatividad era un vuelo al infinito, donde la imaginación tenía un espacio y un tiempo real para florecer, fuera de las miradas escrutadoras de lo que se debe hacer. Porque en la Escuela, con Ángel, todo era posible, nada estaba prohibido a la hora de crear. El librito de la buena presencia que te imponía la realidad militar estaba guardado en el fondo de la cómoda y nunca se sacaba. Porque en la casa de la calle Paso –con Ángel y su maletín, con su sonrisa esquiva, su generosidad por defecto, su mirada brillante y escrutadora, los alumnos subiendo y bajando de un aula a otra–, las cosas sucedían más allá del mundo exterior. Fue un refugio durante los años más oscuros de la vida del país. Y Ángel, y la Escuela, y la Compañía, funcionaron como familia putativa y me estimularon a decir lo que no se podía de una forma que iba más allá de las palabras. No las necesitábamos. Allí aprendí a decir lo innombrable, a valorar lo sugestivo de la imagen teatral, la posibilidad de lo

gutural, la locura, el amor por lo grupal. La Escuela de mimo, Ángel, su gestor, su mentor, un gurú transversal, condición de posibilidad de nacer al Arte en mi primera juventud.

Nada habría sido igual sin Ángel y la Compañía Argentina de Mimo. Los espectáculos eran una extensión de la Escuela. Nos enseñaban a ver otros mundos posibles, mundos delirantes, diferentes a todo lo que yo había visto en el teatro. No se hablaba, pero se decía mucho. Sobre todo, se jugaba. *Los diariosss; Periberta; Pi= 3,14 (viva la pareja!); Ka...kuy; Boxxx*, cada uno con su universo diferente, pero especialmente *Apocalipsis según otros*. Espectáculos que están grabados en mi ADN, forman parte de mi mundo creativo, les dieron imagen y sonido a mis sueños. Viví todo el proceso de ensayos de *Apocalipsis...* de manera lateral, ya que, en ese momento, estaba casada con Horacio Gabin. Viví las largas jornadas de filmación de la película cuyos rollos se perdieron en el éter, pero quedaron bien guardados en mí. Los cuerpos danzantes y vociferantes, los desnudos impecables, impensables, la hermosura loca de la acción, del grito puesto en la reacción, del desgarro de la época, del texto silencioso dicho a los cuatro vientos, sin temor, sin terror.

Nada habría sido igual sin Ángel, sin la Escuela. Las muestras mensuales de alumnos con las fiestas, la diversión y el animarse a crear engendros, cosas sin terminar, bocetos de esperpentos, explosiones de desconocimiento, fueron parte – casi podría decir, el germen– de lo que vino después, del Parakultural, de Gambas al Ajillo y todo lo demás. Porque allí nació, para mí, gran parte del futuro.

Siempre sentí que nada habría sido igual sin Ángel, sin la Escuela. Mi agradecimiento hacia él, y a esa época vivida a través suyo, es eterno.

Ángel Elizondo, por Verónica Llinás

Ángel me enseñó que el cuerpo habla, y que ese lenguaje tiene reglas y leyes tan concretas como el lenguaje hablado.

Que, en cambio, la creación no tiene ni reglas ni leyes, y que su forma más verdadera y singular aparece cuando no la controlamos.

Que el espacio escénico puede ser cualquiera.

Que nunca se puede dejar de dialogar en un escenario (ni aunque se esté solo), y que para dialogar, es imprescindible escuchar al otro.

Que hay que crear con lo que hay y donde se pueda, pero lo que se haga, tiene que estar bien hecho.

Que lo bien hecho se hace con trabajo y disciplina, pero que el trabajo y la disciplina no se riñen con el juego.

Me enseñó que un gran director debe ser a la vez pintor, escultor, músico y poeta.

Querido Maestro Ángel Elizondo, por Gabriel Chamé Buendía

Querido Maestro Ángel Elizondo,

Quería escribirte antes que termine el año 2014, en los festejos de los 50 años de tu escuela, que tuve la grata suerte de haber sido partícipe, para decirte solamente palabras simples, de agradecimiento a tus enseñanzas y ayuda en mi vida al haber aprendido este oficio de hombre de escena. A los 16 años, en abril de 1978, entré por primera vez a la Escuela que se situaba en la calle Paso 156, en pleno barrio de Once. Ese día lo recuerdo como si fuera hoy. Mi vida cambió, el encuentro con los maestros Omar Viola, Patricia Baños, Georgina Martignioni, Horacio Marassi, y Occhipinti, dieron una dirección a mi camino como artista, que andaba buscando desde niño.

Recuerdo el día que Omar me propuso ser tu asistente de dirección y el día 2 de agosto de 1978, que entré por primera vez a un teatro a oscuras, con esa típica luz y su puesta, quedándonos hasta las 4 de la mañana con el director, las patas para que no afore, bambalinas, nudos marineros, parrilla de curdas y poleas, las palabras yetas que no decir, la actividad detrás de un escenario en función, escribir secuencias de acciones, guión de puesta y luz y sonido, acústica de una sala, visibilidad, creación y puesta en escena. Todo esto año tras año siendo tu asistente y actor en la Compañía Argentina de Mimo.

Aprendí a crear y escribir números, que después se incorporaban a una estructura dramática, cómo generar material, y cómo definir lo que queda para estructurar una secuencia. Aprendí a repetir en escena mucho, cómo no perder la vida del juego, cómo no automatizarse. Aprendí de mis compañeros, del trabajo en equipo, de cómo es la vida de un grupo estable e independiente, cómo se produce, cómo se convive, cómo es pelearse y aprender a renunciar, cómo es tener éxito, cómo es fracasar, cómo te enamorás de tus compañeras, cómo es separarse y saber que lo que importa es el trabajo, cómo es no dar el brazo a torcer. Aprendí que tenía un talento cómico, y si bien al comienzo fue duro, ya que yo quería ser vanguardista como era el estilo de la Compañía, definió mi rumbo y me permitió definir muchos años posteriores de trabajo.

Es muy importante para mí ver cómo todos esos años, que vivíamos con dictadura militar, ensayábamos horas y horas encerrados en el estudio, creando, y viviendo como locos, o sea sanos para los tiempos que nos tocaron vivir.

Y lo que fue más importante todavía, la etapa más difícil que viví en nuestra querida Compañía, la de aprender a separarse, a terminar una etapa maduramente, con mis 24 años, y que me diste la posibilidad de seguir solo, mismo si era difícil. Seguí solo y con la entrada en democracia encontré a todos mis compañeros del Clú del Clauñ, y la Compañía Argentina de Mimo se convirtió en el Parakultural, Las Gambas al Ajillo, la Cuadrilla, y tantos otros grupos que gracias a tus enseñanzas influyeron, y es más, yo diría, fueron los pioneros del *off* porteño de los últimos 31 años.

Simplemente gracias, un recuerdo para María Julia, tu mujer, mi amiga, con quien compartí muchos momentos bellísimos como asistente juntos, que ya nos ha dejado.

Querido Ángel, felicidades por tus 50 años en Argentina, y tus muchos más antes en Francia con Étienne y Maximilien Decroux. Me transmitiste la estirpe del Mimo, del actor físico y popular milenario. Gracias. Soy parte de esta cadena e intento transmitir tus enseñanzas.

Buen año 2015, te quiere y admira tu discípulo,
Gabriel Chamé Buendía.

31 de diciembre de 2014

Ángel Elizondo, por Mónica Gallardo

Hace pocos meses me volví a encontrar con Ángel Elizondo, en una charla a solas. Estaba muy nerviosa, pero sus palabras tan sabias y profundas, como las de un abuelo afectuoso, me permitieron despejar algunos fantasmas, y recuperar el recuerdo de tantas personas queridas.

Ya han pasado más de cuarenta años en que fui parte de la Compañía Argentina de Mimo en los espectáculos *Ka...kuy* y *Apocalipsis según otros*, y luego, coincidiendo con la visita de Samuel Avital, su amigo y compañero en la compañía de Maximilien Decroux, volví a compartir con él y sus jóvenes profesores en su casa de Plaza San Martín. Mi timidez para participar de la charla me hizo recordar el porqué había elegido al Mimo como vía de comunicación.

Un segundo encuentro en una clase abierta de Samuel, me hizo acordar a otro grande que también fue mi profesor: Willy Manghi... ¡impresionante!

Y me pregunté: “¿qué hago acá, poniendo mi cuerpo con 61 años?” y al ver a Ángel, a Víctor Hernando y George Lewis observándonos, me di cuenta del maravilloso momento que estábamos pasando con sus caras de felicidad viéndonos explorar y expresar a través de las propuestas de Samuel. Cómo no involucrarnos nuevamente, si es lo que más amamos.

Por eso, siento una enorme alegría que mi maestro haya decidido poner en papel toda su experiencia de vida, de mimo y de maestro. Estoy impaciente por poder leerte, Ángel, mientras tanto, todo mi agradecimiento por tu entrega, tu gran exigencia y por haber sabido estimular nuestra creatividad que junto con la tuya construyó esos espectáculos diferentes, novedosos y rupturistas, de los que fui protagonista en esa hermosa época de mi vida.

Ángel Elizondo, por Eduardo Bertoglio

Ángel tenía, tiene, tendrá, la virtud de ver en un hecho, en una persona, algo que nadie ve. Dicho así se me dirá que esa es una virtud de cualquier ser humano o de los artistas especialmente. Pero en él, es la rapidez de la respuesta a lo que vio, eso siempre me asombró, la calidad de la devolución y la excelencia de construir un momento artístico con eso.

Así, en los años que trabajé con él, en la Escuela o en la Compañía, entre 1979 y 1985, me sorprendió a cada momento, dirigiendo, en las puestas de los espectáculos, en el diseño de las luces, sobre todo, y especialmente, en nuestra gira por Alemania en 1982, en la que trabajé junto a él diariamente también como su asistente.

Años en los que aprendí y ejercité la profesión escénica con honestidad y compromiso. Años difíciles en los que convivimos entre militares, persecuciones y censuras, donde la fuerza de voluntad hizo que hiciéramos tres espectáculos en un año, a pesar de las circunstancias.

Hace poco me reuní con él, una visita amistosa, que terminó en ponernos de acuerdo en hacer una propuesta de él, otra vez, otra propuesta, de él...

Siempre me gusta verlo con su carpeta de ideas y su inagotable botella de agua mineral.

Festejo la publicación de su libro.

Así es, aprendí, aprendo y aprenderé de Ángel Elizondo.

Ángel Elizondo, por Pablo Bontá

Mi primer contacto con Ángel fue a través de mi gran amigo de la infancia, Armando Rodríguez Macchi, también formado en la Escuela Argentina de Mimo durante esos años. Su hermana, Patricia Rodríguez, integraba la Compañía Argentina de Mimo que en aquel momento estaba presentando en el Teatro del Picadero, *Apocalipsis según otros*. Estábamos en tiempos de la dictadura y la experiencia de ver ese espectáculo fue significativa. El uso del cuerpo en todas sus posibilidades y las imágenes oníricas que derramaba en cada escena eran inusuales para el teatro de la época. A mis 18 años, siendo una persona que frecuentaba espectáculos desde niño, nunca había visto algo así.

En esos años oscuros de la Argentina, yo era un estudiante que deambulaba por los pasillos de la Facultad de Ingeniería de la UBA, sin demasiado entusiasmo ni certezas. Mi condición de ajedrecista precoz me había llevado naturalmente por los caminos del cálculo y la exactitud. Mi primera experiencia en la actuación fue por amor: mi novia de entonces me llevó a probar unas clases con mi primer maestro, Hernán Zavala, y el teatro se convirtió en un camino de ida. Casi simultáneamente, todo esto en el año 1981, mi amigo Armando me dice que están buscando una persona para atención al público en la EAM. Fue un trabajo temporal pero que me permitió palpar una energía vital completamente distinta a la que se vivía en las calles de Buenos Aires. Al traspasar la puerta de la sede de la escuela en la calle Paso, se tenía la sensación de entrar en una especie de isla, de burbuja se podría decir en estos tiempos pandémicos, en donde la dictadura no tenía lugar y las premisas reinantes eran la libertad y el juego. Como se imaginarán, al año siguiente me inscribí en la Escuela donde disfruté un plantel de maravillosos maestras y maestros: Georgina Martignoni, Horacio Marassi, Patricia Baños, Daniel Nanni, Juan Carlos Occhipinti, Verónica Llinás y Omar Viola. Elizondo dirigía la Escuela, pero no daba clases en ese período, por lo cual, los alumnos y alumnas de aquella época, contadas veces lo veíamos en persona. El primer contacto que tuve con Ángel fue en el año 1983, cuando me convocaron a hacer un breve personaje y la asistencia de escena en la obra *PI=3,14*, protagonizada por Verónica Llinás y Gabriel Chamé Buendía. Los ensayos en los que participé fueron pocos y la impresión que me llevé de Ángel fue la de una persona apasionada, seria y muy meticulosa. El espectáculo iba por su tercera temporada y yo debía acomodarme a algo ya en pleno funcionamiento. Recuerdo que éramos un grupo numeroso y cada integrante tenía tareas

específicas que desarrollar, además de las actorales. En la Compañía de Ángel tuve mi primer contacto y aprendizaje en el quehacer del teatro independiente: se crea la obra, se ensaya, se produce, se estrena, se difunde y se sostiene. Este método de trabajo cooperativo lo tomé como propio desde esta primera experiencia y lo sigo utilizando en la actualidad como una forma de creación grupal, como lo es –indudablemente– el arte teatral.

Después colaboraré también en 1984 como asistente de escena en *El Intranauta*, espectáculo de la Compañía protagonizado por Omar Viola, que me había fascinado al momento de su estreno, en Los Teatros de San Telmo.

El último espectáculo en el que fui dirigido por Elizondo fue *HAMBRRRE* en el año 1985. Ahí tuve la posibilidad de vivenciar todo el proceso completo de creación colectiva con Ángel, junto a un elenco numerosísimo integrado por alumnas y alumnos avanzados de la Escuela, muchos de los cuales seguimos ligados a la actividad teatral como Fernando Cavarozzi (Chacovachi), Marta Haller, Martín Kahan, Luis Aranosky, entre otros, y donde encontré entrañables amigos como Eduardo de la Serna y la siempre recordada Mónica Gordon.

Entre 1982 y hasta 1985 cursé todas las materias de la EAM que me brindaron varios elementos fundantes en mi formación: la posibilidad de creación con cualquier elemento y en todo contexto, el recupero de la capacidad de juego y de asombro de la niñez y, de Ángel en particular, su constancia en el trabajo y su capacidad de resiliencia.

Hay una anécdota que da cuenta de su amor a la profesión y me dejó una enseñanza vital: en octubre del año 83, estábamos haciendo funciones los viernes y sábados a las 21 hs de *Pi=3,14...* en la sala SEC (Sindicato de Empleados de Comercio) que queda en la calle Bartolomé Mitre casi esquina Av. 9 de julio. Todos debíamos estar religiosamente dos horas antes del comienzo de cada función. El viernes 28 de octubre de 1983 (dos días antes de la histórica votación del 30 de octubre que significó el regreso de la democracia a la Argentina) era el cierre de campaña del peronismo en el obelisco y más de un millón de personas llenaban el centro de la ciudad y, por ende, los alrededores de la sala del SEC. Mi militancia peronista me llevó al acto de cierre y mi compromiso teatral me llevó a pasar por la sala a ver si había alguien, casi por mera curiosidad. Allí estaba Elizondo y algunos de los integrantes del elenco que habían podido llegar al teatro. Recuerdo mi conversación con Ángel en donde le intentaba explicar que no había modo de que hubiera función, que el centro estaba colapsado y que nadie se acercaría a vernos. Él insistía en que, por respeto al público, debíamos esperar un tiempo prudencial hasta comprobar

que realmente no llegaría nadie. Así lo hicimos. Finalmente, la función se suspendió, pero la actitud de Ángel dejó sembrada en mí el amor incondicional por el teatro.

Elizondo carne, por Gerardo Hochman

Lo transitado y aprendido durante los años de la Escuela, se me hizo carne, estoy hecho de ello. Seguramente, por encima y luego, se me adhirieron algunas capas de otras experiencias, pero con las enseñanzas de la Escuela no nos abandonamos nunca. Las tengo presentes, frescas, las llevo dentro y me remito a ellas constantemente.

Cuando me acerqué, en el año 1981, tenía 15 años y el problema era que la Escuela no aceptaba adolescentes. Funcionaba una escuela de niños que conducía Ochi en la que yo ya no encajaba, pero de todas maneras aceptaron tomarme una entrevista, supongo que para tantear si podría adaptarme al estilo y al ritmo propuesto.

Recuerdo con claridad el momento en el primer piso de Paso 156. Me acompañó mi viejo y subimos por una escalera de madera crujiente, lustrosa y desgastada en sus partes de mayor roce, donde al final, el mismísimo Ángel nos esperaba para informarnos y escudriñarnos. Nos contó sobre la organización y el funcionamiento, la división por materias, la existencia de la Compañía. Y mientras nos hablaba me fasciné con las fotos en blanco y negro de los espectáculos colgadas en las paredes. Salí entusiasmado, pero tuve que esperar unos días por el veredicto. No sé por qué (quizás porque me mostré más o menos maduro, quizás porque percibió mi convicción, o porque ya había participado en talleres de teatro, o porque mi hermano mayor se dedicaba a la expresión corporal y la danza, quizás porque mi viejo contó que pintaba, o quizás solo porque le caímos más o menos bien), pero me aceptaron. Una vez dentro, fui comprendiendo por qué era necesario cerciorarse si alguien de esa edad podía ser parte...

Ese primer periodo coincidió con la Compañía presentando la obra *Pi=3,14* en el Teatro Payró, con las actuaciones protagónicas de Verónica Llinás y Gabriel Chamé. Vi la obra como diecisésis veces fascinándome cada vez e invitando a amigos a compartir aquella maravilla. Esos dos delirantes personajes que cohabitaban un único placard de dos pisos, la locura en la trinchera resuelta con objetos mínimos y cotidianos, y el pase de magia con un

arcón que se revoleaba por todos lados y desde donde luego, hacían aparecer inesperadamente a la súper elástica y más que simpática Patricia Rodríguez, me marcaron para siempre.

El enfoque minucioso y detallista que dividía el plan de estudios en materias que le permitían a cada una profundizar en un aspecto de la preparación (la columna, las piernas, las manos, el rostro, las destrezas), la división de cada materia en tres partes bien diferenciadas en sus intenciones y energías a desplegar (la técnica, el juego y la liberación, la improvisación y la creación), el esquema teórico escrito que circulaba como un manifiesto claro, riguroso, severo, contundente y de absoluta vigencia en la actualidad, exigían un compromiso a la vez que brindaban la convincente sensación de estar en manos de gente muy preparada que contagiaba su pasión.

En el aspecto técnico todos los ejercicios fueron muy atractivos, exigentes y divertidos a la vez. La gimnasia de estilo que disecciona las partes del cuerpo para aprender a moverlas individualmente, invitaba a una concentración, paciencia y perseverancia digna de monjes orientales.

La parte de liberación y juego con diferentes estímulos, matéricos, sonoros, olfativos, visuales, como disparadores, me hicieron vivir momentos únicos que solo podrían haberse dado en ese espacio-ambiente creando escenas espontáneas, de tonos oníricos, sin reglas fijas surfeando los límites de la imaginación.

Hubo conceptos vueltos ejercicios que me sorprendieron especialmente, como la idea de las acciones lenguaje y no lenguaje que se colaban en los intersticios de la filosofía. Y la parte de improvisación que exigía a los engranajes de la creatividad trabajar a todo ritmo.

Los encuentros periódicos de alumnos eran la oportunidad para estar cerca de Ángel y oír sus pensamientos convincentes, radicales, parsimoniosos, siempre interesantes, novedosos. Y esa generosidad para crear un espacio donde arriesgarse en búsquedas singulares, conocernos e intercambiar, fue para mí una ventana a un universo de riesgo y libertad con imágenes y sensaciones imborrables. Evoco una: la intrigante María Marta, subida a una escalera de pintor, desnuda toda, celebrando una catarata de leche que llovía sobre sus pechos imposiblemente perfectos desde una destortalada regadera, me conmovieron más que todas las majas desnudas de la historia del arte.

Mis entrañables profes, Omar Viola, Georgina Martignoni, Patricia Baños, Horacio Marazzi y el jovencísimo Horacio Gabin, me enseñaron de todo con

cada parte del cuerpo y del alma. Cuidándonos y atendiéndonos a cada uno con una didáctica dedicada e impecable.

Un recuerdo imborrable de aquellas clases, entre otros, es el de aquella vez que Omar Viola llevó adelante toda su clase de dos horas y media, sin emitir ni una sola palabra. Comenzó con tres rotundos aplausos para convocarnos y se las arregló para hacerse entender con una absoluta economía de acciones. Más allá del interesante contenido de los ejercicios, fue una verdadera lección de comunicación corporal.

El talento que circulaba entre mis compañeros, alegres, osados, desfachatados, hambrientos de arte, creativos a todo vapor, me rodeaba de un torbellino inquieto e inquietante. Verónica Llinás, María José Gabin, Fernando Cavarozzi, Pablo Bontá, Laura Market, Claudio Velli, Rubén Panunzio, Cataffo, Pablo Schapira, María Marta y tantos otros, generaban una cofradía desafinante y efervescente.

En las clases de destreza corporal con Horacio Marazzi aprendí infinidad de cosas: a equilibrarme caminando por estrechos tablones, a golpearme de mentira contra la pared, a recibir y dar puñetazos ficticios, a caerme sin lastimarme, y a malabarear con tres pelotitas de tenis iniciando, sin saberlo entonces, el recorrido por el Circo que con el tiempo se volvió mi lenguaje y mi modo de ser y vivir.

Las sensaciones y vivencias trascendían el horario de clase. Cómo olvidar las vueltas en bicicleta desde Once a Paternal, con mi amigo Martín Bekerman, el otro “benjamín” de la escuela, pedaleando a favor del viento fresco de primavera llevando en nuestros frágiles portaequipajes traseros a Laura y a María José abrazándonos las cinturas. Quizás no era a favor del viento ni era primavera, pero ellas, con sus presencias, nos lo hacían sentir así.

Frecuenté poco a Ángel. Recuerdo vagamente alguna reunión en su departamento vacío de la calle Corrientes donde todo era almohadón, y también algunos ensayos preliminares del espectáculo *Hambrre* dirigido por él donde se imponía su claridad para las consignas. Pero su mirada era tan cálida y contenedora que te hacía sentir que sabía de vos, que te conocía profundamente y que te tenía en cuenta. De todas maneras, su esencia habitaba los cuerpos de todos los maestros, ya que allí la idea no era la de “tener” una escuela sino la de “hacer” escuela. Y la hacía. La hizo. La conjunción de clases, encuentros creativos y compañía profesional en la cual mirarnos y a la cual aspirar, generaba un lazo de pertenencia tan fuerte que uno sigue siendo parte. Carne de su carne.



Pablo Schapira y
Gerardo Hochman
en el espectáculo
Fabulosas Fábulas,
del grupo Calidoscopio,
1986. Foto: cortesía
de Gerardo Hochman.

¡¡¡Bolivárr!!!, por Ricardo Gaete

Con acentuación francesa, Étienne Decroux solía llamar Bolivárr a Ángel Elizondo cuando este fue su estudiante en la escuela del célebre maestro y fundador del Mimo Corporal, quien apodaba a sus estudiantes con héroes o próceres según el lugar del mundo desde donde estos provenían, a lo cual Ángel respondió a su maestro, “soy argentino y el prócer de mi país es San Martín”. Decroux le respondió “Je ne connais pas San Martín, je connais Bolivárr” (“Yo no conozco a San Martín, conozco a Bolivárr”).

Con este testimonio narrado por el propio maestro, al compartir sus recuerdos y tiempo de formación en París desde donde provienen la raíz de su formación escénica en el arte del Mimo y el cuerpo en los terrenos de la expresión y comunicación corporal que, a su regreso a Buenos Aires, comenzó a organizar, visualizar y dar identidad a una escuela, y posteriormente Compañía, coherente con esta parte del mundo, de nuestra América, por esto no pudo ser más acertado aquel apodo con el cual lo nombraba Decroux, ya que al pensar, recordar e identificar en estos veintidós años junto a Ángel Elizondo, le visualizo

como el hombre y maestro que ha permitido indagar en una posible identidad de nuestro variado continente, permitiendo en su Escuela y Compañía explorar aspectos de una corporalidad y temática latinoamericanas.

Siento y veo en Ángel Elizondo a mi padre en las artes escénicas y al maestro, quien me enseñó a pensar desde el cuerpo “en acción”, la cual se devela y surge desde un trabajo interior donde el reconocimiento del inconsciente o “El Otro”, como le llama, permite una comunicación y aceptación de esa dualidad que nos complementa como individuos pertenecientes a una época, siendo testigos y testimonios de ella mediante el acto artístico.

Mi primer encuentro con Ángel se origina en Octubre de 1998, cuando crucé Los Andes por primera vez para asistir al IX Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, organizado por la Asociación Argentina de Mimo, dirigida por Alberto Saba, ex alumno de Ángel en Buenos Aires, quien además fue la primera persona que me abrió las puertas en esa ciudad y país. Recuerdo al inaugurar el Festival con la apertura en el Teatro Margarita Xirgu, barrio de San Telmo, realizaron un homenaje a maestros y mimos destacados de Argentina, entre los cuales se encontraban los hoy fallecidos Roberto Escobar e Igón Lerchundi. Todos los homenajeados dedicaban palabras de agradecimientos hasta que llega el micrófono a unas manos grandes como si fuesen esculpidas por Rodin, esas manos son acompañadas por un cuerpo más bien delgado, una cabellera blanca que inevitablemente tenía autonomía revoloteada al viento y un rostro algo desconcertado, como niño anciano que denotaba alegría y cierto pudor por el homenaje. Ese hombre se acercó el micrófono para decir sus palabras, su silencio generó una solemnidad natural, no orquestada, ni buscada por él en el teatro. Al intentar hablar caen unas contenidas lágrimas de sus ojos y dice “¡Gracias!”. En ese momento intuí con una certeza de las pocas que he tenido en mi vida que a ese hombre debía conocerle y así fue que, al terminar la apertura, me acerqué a él en las puertas del hall del teatro, le saludé y me presenté. Le dije que venía de Chile y me dijo “¡¡¡Jodorowsky!!!” pronunciando el apellido de Alejandro, artista y maestro chileno quien inició el Mimo en Chile para luego irse a Francia. Sorprendido le dije “¡No soy Jodorowsky!”, Ángel respondió “Lo sé, pero me hiciste recordar a este amigo y mimo chileno que conocí en París”. Luego de su aclaración, le hice una pregunta que hace veintidós años continuamos desarrollando: ¿QUÉ ES EL MIMO? Luego de mi pregunta, me citó al día siguiente en el café de la esquina del Teatro Margarita Xirgu, luego de presentarme a María Julia, su mujer, y a Julia Elena, su hija. Ese día comenzó un lazo y relación que me impulsó a continuar mi formación en Buenos

Aires, luego de realizar estudios en la Escuela de Mimodrama que dirigía Marcel Marceau en París. Fui estudiante y actor en la Escuela y Compañía Argentina de Mimo. En mi búsqueda de encontrar las raíces de la formación de Ángel, la cual se encuentra primeramente en Étienne Decroux, me radicué seis años en Londres estudiando en la Escuela Internacional de Mimo Corporal Dramático dirigida por Corinne Soum y Steven Wasson, donde luego de tres años obtuve mi titulación y fui parte de su compañía Teatro de L'Ange Fou. Terminé mis estudios con otro discípulo de Decroux, Yves Lebreton, regresando el año 2007 a Buenos Aires para impartir una formación en la Escuela Argentina de Mimo donde junto con Ángel acordamos que diera clases, a las cuales él asistiría con el propósito que los estudiantes conociesen dónde estaba el origen técnico y principios filosóficos de su Maestro y qué había pasado con el desarrollo de Decroux, una vez que él regresó a la Argentina.

Esta experiencia formativa en Europa resignificó mi visión de la riqueza de la Escuela Argentina de Mimo fundada por el maestro en 1964 en Buenos Aires, en la cual tuve la oportunidad de tenerle como profesor en todas las materias que cursé. Puedo testimoniar en mi formación, práctica, creación y reflexión, que la estructura de la Escuela fundada por Ángel Elizondo es la única que imparte los contenidos y principios de Decroux, fusionando aspectos de su formación posterior con Maximilien Decroux y Jacques Lecoq, a quienes también tuvo como formadores.

A propósito de esto, en el año 2019, cuando tuve la posibilidad de vivir con él en su hogar—gracias a su generosidad y la de Julia Elena, su hija—, un día le manifesté mi interpretación de la tipografía de la palabra **MIMO** que fue el logo de la Escuela durante muchos años.



La primera **M** correspondería por su forma a Étienne Decroux, la **i** a la formación de Ángel con Maximilien Decroux, la segunda **M** a Lecoq y la **O** al desarrollo e identidad de la Escuela y Compañía Argentina de Mimo. Una respuesta muy propia de Ángel frente a esta personal deducción fue: “Puede ser... no lo había pensado así, pero de pronto uno hace y otros piensan o pueden visualizar algo que amplía lo que uno ha pretendido. Me interesa el planteo y causar interés es una de las cosas que uno debiera generar a los espectadores”.

UN ÚLTIMO HECHO INSÓLITO A ESTE LADO DE LOS ANDES

En verano del año 2014, luego de terminar un diálogo con un estudiante de mi escuela sobre nuestro arte y mis inicios, le comenté que quería homenajear a quien era mi maestro, Ángel Elizondo, y celebrar los 50 años de su Escuela. Salimos del pequeño café donde compartimos y caminamos, cuando desde la vereda de enfrente divisé a un hombre de cabellera blanca que traía un mapa en sus manos, cruzó hasta donde caminábamos y me preguntó con un acento muy argentino-porteño, si ubicaba una numeración en la calle Lastarrias. No alcancé a responderle cuando el ímpetu de aquel estudiante salió con una pregunta algo “colgada”, como dirían en Argentina: “**¿Usted conoce a Ángel Elizondo??**”.

Yo, interiormente, me dije “qué absurdo, ¿por qué este hombre o cualquier persona con acento argentino debería conocer a Ángel Elizondo?”. El hombre se nos quedó mirando y dijo “**¡¡SÍ!!**”. Lo miré algo sorprendido y le comenté que yo había estudiado en Buenos Aires con Ángel, que justamente veníamos de tomar un café y le contaba a este joven estudiante cómo había conocido a mi maestro. El desconocido me respondió que también lo conocía y recordaba cuando estaba dirigiendo una obra en el Teatro del Picadero, donde Ángel Elizondo tenía en cartelera una de las obras de la Compañía Argentina de Mimo, recordando también que el teatro había sido quemado en la dictadura.

Le comenté que viajaría a Buenos Aires en unas semanas para intentar organizar una celebración en Santiago y Buenos Aires por los 50 años de la Escuela Argentina de Mimo. El desconocido hasta ese momento, me dijo con entusiasmo “**¡¡Si se trata de Ángel Elizondo, podés contar conmigo y te facilito una noche para programar ese homenaje!!!**”. Sacó del bolsillo su tarjeta donde se leía: “Rubens Correa, Director Teatro Nacional Cervantes”.

Fue un hecho tan insólito que al día siguiente programé el viaje a Buenos Aires y al llegar le llamé y conseguí una cita a la cual invité a Víctor Hernando,

editor de la revista *Movimimo*, con quien fui a las oficina de Rubens Correa, quien concedió una noche de octubre de 2014 para hacer el Homenaje y Celebración de los 50 años de la Escuela Argentina de Mimo, donde extendimos la invitación a la Asociación Argentina de Mimo, ex estudiantes, mimos, actores y a quienes quisiesen sumarse a esa noche y a los tres días que organizamos.

Termino esta visión de mi padre escénico y maestro, como un artista que lejos de envejecer y fosilizar sus enseñanzas continúa vislumbrando posibilidades de variantes, como lo hemos dialogado en la refundación de la Escuela Argentina de Mimo (EAM) junto a ESCENA FÍSICA, escuela que dirijo en Chile desde el año 2011, la cual fue impulsada por el maestro, entregándome las carpetas de las materias para que estas fuesen las bases (junto a mi formación como actor y posteriormente en Europa en el Mimo Corporal) para generar esa fusión Decrouxina, Elizondiana y desarrollar mi propia identidad que va dando frutos gracias al germen de un muchacho argentino que cruzó el Atlántico en barco y a quien su maestro llamaba *¡¡¡Bolívar!!!*

Ángel Elizondo, por Franco Rovetta

Conocí a Ángel primero como leyenda viviente, transmitida por Eduardo Bertoglio, mi primer profesor de teatro en el grupo Catalinas Sur en el año 2008. Cuando íbamos a comer a la pizzería “Augusto”, en La Boca, Eduardo contaba anécdotas de una Compañía de Mimo en los años de la dictadura, donde había desnudos, boas, auto-hipnosis, vanguardia, reuniones de doce horas y nos presentaba al director como un genio o capo o groso, una cabeza distinta, un hombre severo, exigente, con peor carácter que Juan Carlos Gené: “Elizondo no hacía chistes”, decía.

Luego de un tiempo, en el año 2012, empecé a estudiar con Juan Carlos Gené, por recomendación de Bertoglio, y me aguantaba los gritos merecidos de Gené, a quien recuerdo con mucho cariño y de quien aprendí muchísimo. En ese momento no me animaba a ir con alguien “más severo que Gené”.

Un domingo de relax, pos-feria de San Telmo, una amiga colombiana (la estatua de “Frida Kahlo”) me dijo:

–Yo estudio en la Escuela de Elizondo.

Yo le contesté:

–Ah, es bravísimo Elizondo.

Para mi sorpresa, me respondió:

—No, es un viejito tierno. Y la Escuela está buenísima.

Tomando una clase de melodrama con Gabriel Chamé Buendía, en una devolución a una señora, escuché que le dijó algo así:

—Estás haciendo cosas muy locas, sin una estructura, no te sirve donde estás estudiando. Necesitás algo más clásico, andá a lo de Elizondo.

Ya no entendía nada: tenía tres visiones distintas de Elizondo. Le pregunté a Chamé si estaba buena la Escuela de Elizondo.

—Yo aprendí casi todo ahí. Sí, andá, probá. No creo que Ángel esté dando clases, pero debe estar Julia, la hija.

Diciembre de 2014. Toco el timbre del estudio de Av. Corrientes. Me abren la puerta, subo, no hay nadie. Cuando me estoy por ir, aparece del ascensor Ángel:

—Bajé a ver si estabas. Pasá que charlamos.

La primera impresión que tuve fue la de un Maestro, un sabio, de alguien con una línea teatral del linaje Lecoq, Decroux. Además, en esa época había hecho un taller de *clown* con Hernán Gené y él había citado a Étienne Decroux, con una frase que me hizo pensar mucho. Era algo así como: “Un actor no debe dar más de tres pasos en escena, sin que pase algo”. Llevado a la práctica, esta teoría me había encantado. Y ahora estaba frente a alguien que había estado con ese tal Decroux, y hasta tenía su libro (que me prestó ese mismo día).

Ángel Elizondo es un innovador, todo el tiempo busca la renovación, eso es lo grandioso de la Escuela: tiene bases clásicas, pero que en su época fueron revolucionarias. Y Elizondo no es una persona conservadora. Pero conserva renovando lo que podría ser conservado. Es una forma de conservar, sin esterilizar, le interesa que eso vaya mutando.

Ángel me dio la oportunidad de aprender algo, enseñarlo y seguir aprendiendo. Me dio confianza en mí y desconfianza en mí. Ángel, aunque reniegue de lo oriental y diga que es algo muy lejano y distinto a América Latina, tiene mucho del pensamiento oriental. Todo lo bueno tiene algo malo, y todo lo malo tiene algo bueno (escribo en cuarentena de Covid-19).

Hay una frase de Ángel que me gusta mucho: “El que tiene mucho da poco y el que tiene poco da nada”.

Esta frase se ve reflejada en el contenido amplísimo de la Escuela, donde las técnicas son muchísimas y este sistema que diseñó Ángel de “Técnica”, (el método) “Liberación y juego”, y “Teoría e improvisación”. A veces da la sensación de que es mucho y que uno no puede profundizar en cada una.

Pero en cada técnica está tenida en cuenta la anterior. Al final de la materia, si tenés paciencia y perseverancia, sin haber practicado la primera regularmente, ya la tenés adquirida, porque está contenida en las que le siguen.

Además, a Ángel le interesa el individuo, la individualidad, no el individualismo y el mundo de cada uno. Entonces de este amplio abanico (insisto: si tenés paciencia y perseverancia), podés elegir las técnicas que son para vos, que a vos te sirven. Porque Ángel tuvo en cuenta que no somos todos iguales, que no tenemos los mismos gustos o intereses y capacidades corporales. Por eso es una Escuela artística y vital. Sirve para el arte y la vida.

También es curioso que al haber tenido en cuenta al individuo, todas sus obras hayan sido de muchas personas. Sin embargo, mantenían su individualidad, y daban mucha riqueza al todo. En esta época, este sistema que tiene la Escuela es contra-cultural. Es un sistema que te pide paciencia, tiempo, profundidad en algo, por lo menos cuatro o cinco años, según cuánto tiempo + energía = vida, dispongas o quieras entregar.

Sin título oficial, te lo llevás en la carne.



Ángel Elizondo y Franco Rovetta, 2019. Foto: cortesía de Franco Rovetta.

Elizondo cronista

HISTORIA DE LA PROHIBICIÓN DE APOCALIPSIS SEGÚN OTROS (CAM)

Buenos Aires, octubre de 1980.

compañía argentina de mimo

corrientes 1670 p. II letra "I" t. e. 35-4743 dirección
ángel elizondo

HISTORIA DE LA PROHIBICIÓN DE "APOCALIPSIS SEGÚN OTROS"

Hace algunos días, Hellen Ferro (Clarín) en la introducción a la crítica sobre el espectáculo "La gente me ama" de Héctor Malamud, dirección de Benito Gutsmacher dijo lo siguiente: "En la Argentina el teatro de pantomima tiene cultores excepcionales que ganan premios internacionales con mucha menos resonancia local que nuestros deportistas. Dos de ellos (y debemos recordar a Ángel Elizondo, Roberto Escobar, Igon Lerchundi...)"

Recordamos amargamente estos párrafos al acontecer la clausura del Teatro Del Picadero y la prohibición de "Apocalipsis según otros" creada e interpretada por la Compañía Argentina de Mimo.

Queremos aclarar que no conocemos personalmente al Sr. Hellen Ferro y que por lo tanto consideramos objetivas sus apreciaciones.

Por nuestra parte no pedimos que se nos considere especialmente por lo que pudimos haber logrado para el país, pero si pedimos en nombre de nuestro largo accionar en el arte se nos trate de una manera mejor a la que se nos ha tratado.

Hace dos años presentamos un espectáculo, "Ka...Kuy" en el teatro Estrellas que fué muy elogiado por la mayor parte de la crítica especializada y considerado como uno de los mejores espectáculos del año. Su defecto era que la mayoría de los actores interpretaban desnudos gran parte de la obra (en algunos momentos usaban taparrabos).

El desnudo era debido a una necesidad dramática: la ubicación primitiva de la obra basada en una leyenda indígena; y a una convicción de la Compañía de que mostrar el cuerpo no es malo, sobre todo si el fin es el artístico, como por ejemplo en el caso de la pintura, escultura, etc.

Sucesivamente asistieron varias personas del Ente de Calificación, luego de lo cual, la resolución quedó en manos del Sr. Freixa, quién personalmente explicó a nuestro director y en presencia de la mujer del mismo que si no hubiera tantos desnudos o si éstos duraran poco tiempo no habría problemas. Sugirió cubrirlos para evitar la prohibición. En caso de que no se pudiera ofreció la posibilidad de que la Compañía o el Teatro levantara el espectáculo por sí misma. Agregó además que la obra por su calidad artística podría intervenir en cualquier festival internacional.

Suprimir o cubrir los desnudos no era posible debido a lo siguiente: éstos eran producto de toda una concepción estética, tenían una larga duración en la obra y además esto demandaría un trabajo artístico de elaboración tal vez superior en tiempo y esfuerzo al que se necesitó para el montaje.

El teatro Estrellas decidió levantar el espectáculo, sin ninguna protesta ni comentario por parte de la Compañía ya que consideramos que se nos había tenido en cuenta.

Durante la preparación de Apocalipsis, el último espectáculo de un ciclo programado para ésta Compañía, al ver que podría contener desnudos decidimos a tenerlos a lo que se nos había dicho, considerando que debíamos hacerlos en la menor cantidad posible. No pensamos chocar con otro tipo de problemas ya que el espectáculo no trataría específicamente aspectos políticos, religiosos, ni de familia, sino de la crisis del hombre consigo mismo.

Al final el espectáculo se presentó con pocos desnudos totales, a pesar de lo cual suprimimos uno de ellos por considerarlo no artístico e innecesario y una escena de semidesnudos con cuerpos "vestidos" con barro por lo poco funcional que resultaba este elemento para el teatro.

La obra tal cual la vieron los funcionarios del Ente de Calificación contenía solo un desnudo femenino de aproximadamente tres minutos y uno masculino de dos minutos, y también en otros momentos algunas pocas escenas de mujer con el pecho descubierto que en total no creemos que supere el quince por ciento de la duración de la misma.

Al hablar nuestro director con algunos de los representantes del Ente de Calificación, les aseguró una actitud conciliadora y de modificación si fuera necesario, dado que la escenificación de la obra lo permitía. Este concepto fue reiterado por Ángel Elizondo en una reunión a la que asistió invitado por el Dr. Cuevillas y en donde los señores calificadores manifestaron que dejarían la resolución en manos del Sr. Freixa a fin de lograr una solución. Deseamos aclarar que en ningún momento se habló de otro problema que el del desnudo, por lo tanto esperamos confiados las funciones del fin de semana en las que seguramente se definiría este problema.

Pero sorpresivamente el miércoles por la noche ocurrió la clausura del te-

tro Del Picadero y la prohibición del espectáculo. Esperamos que haya sido un lamentable equívoco.

Adjuntamos las dos críticas que aparecieron: en la de "La Prensa" se puede ver claramente nuestra intención. La escena del nacimiento no se podía hacer en forma realista sin exponer el sexo de la actriz frente al espectador pero como era simbólico lo cubrimos, y justamente es esto lo que en la crítica se nos objeta. Por otra parte el vello pubiano no representa a una recién nacida.

En cuanto a la crítica de "La Razón", cuyo responsable vió la obra antes de la depuración hecha, dice en uno de sus párrafos: "...Un detalle para analizar más profundamente es el de los desnudos (tanto femeninos como masculinos), que, si bien están realizados con un alto sentido simbólico y estético, resultan en algunos pasajes algo chocantes...".

Creemos que se refiere a las escenas que modificamos incluso antes de que apareciese dicha crónica.

Muchas veces en el arte sólo el ver la obra terminada nos hace notar nuestros errores. ¿Puede ser que los señores del Ente se hayan atendido tanto a estos dos conceptos? Nos preguntamos esto ya que fueron mencionados en la conversación. Ello es válido pero es en un caso explicado y en el otro corregido. Lo que nos duele es que si esto ocurrió no hayan tenido en cuenta otras partes de las mismas críticas, donde se habla de: "alto sentido simbólico y estético" de los des nudos; "lenguaje inteligente y profundo"; "recursos teatrales de buen cuño"; "Ángel Elizondo maduro y seguro en un arte de difícil comunicación"; "plasticidad y ritmo estético".

Nos preguntamos también: ¿es posible que haya influido el incidente de "Kes Kuy" en esta prohibición tan acelerada? Y en todo caso ¿por qué no se nos dió aquella posibilidad en este momento, que consideramos mucho más apto para un buen entendimiento? No lo entendemos.

El teatro Del Picadero fue rehabilitado el día jueves. Esperamos que así como se reconsideró la medida tomada suceda lo mismo con la de nuestro caso.

Compañía Argentina de Mimo

Patricia Baños	Mónica Gallardo	Viviana Pérez
Norma Berrade	Silvio Gane	Rosalba Ponce de León
Eduardo Bertoglio	Verónica Llinás	Rodolfo Quirós
Susana Cabeza	Horacio Marassi	Patricia Rodríguez
Gabriel Cháme	José Luis Martínez	Daniela Trolianovsky
Claudio Edelberg	Daniel Nanni	Jorge Urruchúa
Ángel Elizondo	Juan C. Occhipinti	Georgina Martignoni
Horacio Gabin	Rubén Pannunzio	Omar Viola

Adjuntamos fotocopias de las críticas mencionadas en el texto.

UN DÍA CUALQUIERA DE ÁNGEL ELIZONDO

Buenos Aires, 11 de agosto de 1987.

UN DÍA CUALQUIERA- ANGEL ELIZONDO- ARGENTINA- BUENOS AIRES- 11 DE AGOSTO DE 1987.

A las 4 de la mañana empieza a sonar la alarma del auto que está en la calle . La oigo y me levanto para ver si era el nuestro. Si. Me visto y la voy a desactivar.

A las 8 María Julia me dice que la alarma volvió a sonar, con lo que puede andar mal. Ayer dejé el auto todo el día para que la dejaran bien, pues la "arreglaron" hace una semana y dejó de funcionar.

Después de mi baño voy a buscar un peine y no encuentro ninguno, paso al otro baño tampoco. Me arreglo el pelo como puedo pues me lo escabó de lavar.

Después de leer el diario llamo al aeropuerto para ver a que hora llega Sebastián. El número me da pero ligado a otro, corto y llamo, da ocupado, llamo a la Cia. no me contesta, llamo al ~~aeropuerto~~ ocupado, llamo a la Cia. me da ocupado, llamo al aeropuerto me da ocupado, llamo a la Cia. me da equivocado, llamo al aeropuerto no me contestan, llamo a la Cia. tampoco, etc. hasta que consigo el aeropuerto y me informan.

Llago al estudio y trato de llamar a la mujer de Dalmiro Saenz para coordinar una conferencia de este para la escuela (hace 3 días que lo intento, no tengo tono. Otro intento: nada.

Como algo apresuradamente pues a las dos tengo una entrevista con una posible alumna. A las ~~2:30~~ 2,1/4 me llama para decirme que hay ~~huelga~~ de trenes y que no puede llegar. Me pide un nuevo horario. Trato de arreglar uno que no complique el atenderlo a Sebastián. Ella tiene también problemas de horarios de trabajo.

A esta altura ya me parece una super felicidad ser empleado y hacer que se trabaja durante 6 o 7 horas.

Miro el balcón que el consorcio quedó en arreglarlo desde hace 6 meses pues hay un problema de filtraciones que pasan a la alfombra y la va a pudrir. Además ~~que~~ de que los días de lluvia da un olor insopportable. Pedido ir hasta el consorcio que queda al lado, pero se me pasan las ganas. Ya fui muchas veces.

Intento otra vez a casa de Dalmiro. No llama. De nuevo: tiene tono y no marca. Aclaro que el teléfono que llamé al aeropuerto es el de mi casa y este es del estudio.

Me pongo a trabajar. Después de un tiempo siento ganas de ir al baño. Defeco. Apredo el botón de la descarga y salgo entusiasmado por algo que me estaba saliendo bien. El agua sigue corriendo. Cuando vuelvo al baño está inundado pues los excrementos tal vez demasiado gruesos para la salida del inodoro lo tapan. Me las arreglo como puedo para que ingresen los excrementos y se pare el agua. Tengo que sacar el agua del baño y secarlo. Yo pienso ya que ni mis intestinos colaboran. De todas maneras hace una semana arreglaron el baño (continuaba corriendo agua). Tengo que cambiar de inodoro? Uno para latinoamericanos? Aclaro que el estudio es un departamento moderno situado en el centro y hecho con "muy buenos materiales".

Vuelvo a mi quehacer y no puedo concentrarme. Es un trabajo supuestamente creativo.

Me pongo a revisar que otra cosa puedo hacer pues hoy dejé la tarde bastante libre a fin de evitar problemas por la llegada de Sebastián.

Llamo para informarme sobre las actividades que desplegará el filósofo Teodoro Roszak y tal vez para invitarlo a la escuela a un teléfono que salió en La Nación donde vi un artículo. El teléfono me contesta y me informan. Alegría. Será porque es norteamericano? De todas maneras hay un rebote, tengo que llamar a otro teléfono entre 7 y 10 de la noche. Felizmente es el de una persona que conozco y eso tal vez me simplifica el contacto.

Ahora estoy gonflé (como dicen los franceses) de nuevo. Me pongo a ver de hacer otra cosa.

R Llama Marta, profesora de la escuela, me saluda y entra un tono muy fuerte que nos impide hablar. Ella gritando me dice que corte y que me llama de nuevo. Espero. No llama nadie. Nervioso pues dentro de un rato tengo que irme al aeropuerto y necesito saber que pasó en la clase del día anterior a propósito de algo que le pedí de hacer. Levanto el tubo para llamarla. No hay tono. Me voy a hacer un café. Veo el sol directamente por la ventana de la cocina y respiro. Hasta hubiera creído que no existía más. Me dan ganas de irme a passear.

Mientras tomo el café me acuerdo de que no dije que a la mañana al saludar a Sussy, la señora que desde hace muchos años está como empleada en casa, me habló sobre sus problemas de salud y otros, ni que en algún momento María Julia dijó "pobre Sin" y yo tuve que verlo. Sin es un perro de 10 años, antes muy fuerte, que está muy enfermo. ~~Nó que hoy no me recordó que Julia-Bien, estaba hoy, una señora en la escuela. Igual cosa "natural".~~

Mientras pensaba ^{en estos otros cuando} llamó Gabriel Chame, integrante del Clu del Clau. Le pregunto como le va y me contesta formidable con tono un poquito irónico. Luego tal vez por si la ironía no había "pasado" me aclara que más o menos, o "bien", o etc. Era para ~~xxxxxx~~ invitarme a una función. Otra pequeña alegría. Se arregló el teléfono? Llamo a María. Me dice que daba todo el tiempo ocupado. Me informa.

Me acuerdo de que Horacio, otro profesor de la escuela, me tenía que llamar para algo de la clase de hoy. No tiene teléfono y dentro de un ~~tiempo~~ tengo que salir para el aeropuerto. También dentro de 10 minutos viene alguien para hablar sobre la posibilidad de un espectáculo. El tiene que proponer y llega con 15 minutos de retraso. Lo atiendo.

Me pongo a hacer un rato de lectura ~~en~~ francés ^{en voz alta} pues en estos días es posible que Marceau dé una charla en la escuela y necesito reavivar mi dominio de la lengua. Me pregunto: Y el cuerpo? Por lo menos un poco de gimnasia. Me conformo diciendo que en la bañadera esta mañana trabajé con mi ~~xxxxxxxx~~ interior y que esto beneficia al cuerpo.

Llamo al aeropuerto para confirmar si el avión llega a la hora que me dijeron pues nunca se sabe. No contestan. Corto y espero tono. Está ligado. Escribo parte de esto.

Mi mujer me llama para decírmel que pasa a buscarme. Entendió que quería estar mucho antes de la hora que yo había dicho. Le digo que espere un poco, pues tengo que hacer algunas cosas todavía. Falta la llamada de Horacio.

Intento al aeropuerto y lo obtengo. Me confirman que la hora de llegada es 18,30 hs. Arreglo algunos papeles. Va a pasar M. Julia y Horacio no llamó. Voy a salir cuando suena el teléfono. La mujer de Dalmiro que recibió mi mensaje y me dice si podemos diferir la charla para más adelante. Está complicado de ~~tiempo~~ tiene 2 libros, etc. Por supuesto le digo que sí. Y espero un poco más para avisarle a Horacio y que hable a Pavlovsky para ver si puede anteponerlo. Yo llamo. Salgo. En el auto está M. Julia, Beatriz (una sobrina) y J. Elena. Llegamos a Ezeiza. Vemos el avión ya sin gente (son las 18,15). Corremos. Hoy no salieron de la aduana. ~~Está~~ Figura como habiendo llegado a las 18,04. Sale Sebastián. Abrazos. Vamos a la confitería pues J. Elena quiere tomar algo. Charlamos. Vuelta a Bs. As. Llegamos a casa. Tomamos algo. Comemos. Ya tarde con Sebastián dejamos a Beatriz en su casa. Paseo al perro. Me acuesto.

Para qué y por qué hice el registro de este día? Para qué no sé. Por qué? Resulta que en algún momento a la mañana yo le comentaba a M. Julia lo difícil que era estar ^{en} equilibrado después de una jornada en Bs. As. Mientras viajaba al estudio se me ocurrió registrar lo que pasara ese día. No fué ^{un} muy complicado. Y ~~xxxxxx~~

tuvo su parte positiva. Pero es posible hacer algo bien en este ambiente? Me considero un privilegiado: no tengo MAYORES problemas económicos, los profesores de la escuela son de fierra (por ahora), me limito solo a dirigir la escuela, mis hijos son gente bastante normal (creo), M.Julis es una buena compañera y hace 18 años que estamos juntos, la señora que nos atiende está desde hace 10 años.

Que hace la gente que no tiene estos beneficios? Por supuesto están los que tienen muchos más beneficios que nosotros.

Se me puede decir que podría buscarme una secretaria. Creo que con mi deseo de hacer las cosas bien esto crearía más problemas de los que solucionaría: Toda secretaria se enferma mucho (es mal de secretarias), tiene novio y por lo general es celoso, a veces se enamora del jefe y es un problema muyésculo pues empieza con este un partido de rugby simbólico. Si es bonita....., si es fea....., etc.,etc. E no tengo plata para una super secretaria. Tampoco se justificaría.

Desgraciadamente a mi mujer no le puedo pedir que me ayude pues tiene muchas cosas para hacer.

MARCEL MARCEAU EN BUENOS AIRES

Buenos Aires, julio de 1995.

MARCEL MARCEAU

Junio 1995: Alguien dice que Marceau está en Buenos Aires. Falsa alarma. Después se sabe que viene en los primeros días de julio para hacer 3 representaciones en el Opera. Alumnos de la Escuela y la profesorq se movilizan para hacerme saber que les gustaría una charla con él, después proponen una clase. Hablo con el empresario para comunicarle la inquietud y preguntarle ~~km~~ el costo. Pide carta. La Comisión de Alumnos escribe. Yo apoyo con una personal en francés, seguramente con muchos horrores de ortografía y redacción. Cuando llega Marceau contesta que hace la charla y que no cobra nada. Fija día y hora.

Sábado 8 de julio: Al llegar a mi casa encuentro mensaje del empresario diciendo que Marceau está con una fuerte gripe y que le parece difícil que pueda venir el lunes ya que el miércoles tiene que seguir la gira. Por supuesto el empresario no tiene ningún interés en que tenga la más mínima recaída. Domingo sin novedad. No hay forma de comunicarme pues solo tengo el teléfono de la oficina. Alguien me comenta que una ambulancia estuvo durante ~~6~~ toda la representación frente al Opera. A la noche voy al teatro acompañado por Carla a hablar personalmente con el empresario. Casi llegando, de lejos veo a Marceau entrar entre 2 personas que lo llevan un poco, creo que más bien era de apoyo afectuoso, no lo veo bien. No quiero pasar por encima del ~~lunes~~ que pone la guitarra. Este me dice que el lunes seguro ya no puede pero intentaré si está bien que sea martes o miércoles. Nos cuenta que ~~esa~~ ~~ta~~ a las 4 tuvo un desmayo y nos muestra un electrocardiograma que le hizo hacer por cualquier cosa (el no sabía que nosotros veníamos, por lo tanto quedó descartado que haya utilizado el electrocardiograma). Le pido el número de teléfono de Marceau para saludarlo y gentilmente me lo da.

Lunes (2do. de julio): No quiero pasar por encima del empresario y no hablo a nuestro correligionario. El martes me comunican a la mañana que es definitivo, no puede venir. Llamo a Marceau. Atiende desde su pieza su intérprete que le comunica, él responde que en ese momento se siente mal pero que me espera personalmente al otro día a la una (13), que podemos hablar hasta las dos y que luego se va a La Plata pues a la noche tiene actuación. Estoy puntualmente a la una, él más puntual todavía. Hablamos. Me pide mil disculpas y se interesa por la Escuela. Siendo las tres me invita para la noche a las ~~20~~ doce y media, hora que llega de su función en La Plata, para grabar algo. Estoy a la hora pero él llega a

27/11
la una y cuarto con una cara atroz y envuelto en un poncho, y lo primero que me dice es: solo 20 minutos, pues salimos a las seis de la mañana. El traductor y mimo (de 25 años aproximadamente) se excusa diciendo que sabemos francés y que tiene que arreglar sus valijas. Pedimos café. Empiezo ~~xxx~~ a grabar y el empieza a hablar. A los quince minutos le digo que faltan cinco, que corte cuando quiera. Me dice que no importa. Sigue hablando. Quince minutos más tarde le recuerdo la hora. Sigue. Duró hasta las tres y media de la mañana.

Nos abrazamos. Fotos de ambos y luego con misa fémina y Beatriz Urtubey que me acompañaron.

Independientemente de las diferencias que pueda yo tener con Marceau resumo: No miró nunca la hora. Se entregó. Se olvidó o se dejó llevar por la pasión hacia su arte y ~~ya no~~ lo que cree. A los 72 años y enfermo. No dejó de hacer ninguna representación (durante 2 horas y está solo en el escenario). Es de la estirpe de los que creen que la función debe seguir, de los Moliere, de los Bianco, de los que hacen teatro por NECESIDAD, no por gusto, ni como medio de ganarse la vida, a pesar de que esto seguramente cuenta mucho. Me parece que no debe quejarse del frío. Si se quejó de la iluminación de un teatro. Es lógico que haya LLEGADO.

En algún momento apagó el grabador. Seguimos hablando.

Reflexiones? Más? Haré un resumen de los que está grabado para la próxima revisión.

ANEXO II: PROGRAMAS DE MANO, AFICHES Y FOTOS DE ALGUNOS TRABAJOS (SELECCIÓN)



De izquierda a derecha: Jacqueline Rouard, Gérard Pierrat, Samuel Avital y Ángel Elizondo, *Le jeu de cartes o Les 4 rois*, c1959. Foto de Etienne-Bertrand Weill (se reproduce con autorización de sus hijas). Imagen publicada también en Tania Becker y Catherine Decroux, *Maximilien Decroux. Au-delà du mime...* (París, Riveneuve-Archimbaud Éditeur, 2015), 91.



Après l'exposition des peintures de Yolande Boigontier, le Club des Amis du Théâtre de Plaisance présente un spectacle de poèmes, chansons, danses et lanterne magique. Cet essai est un nouveau repère vers l'ouverture du Théâtre de Plaisance, outil d'expérimentation d'un type encore invité à Paris.

Les terrains vagues n'existent plus dans la ville et l'on peut croire que la construction d'une baraque consacrée à l'art dramatique n'est pas comme nous autres qu'une question de vocation. Cependant, dans le quartier de Plaisance, nous avons trouvé, dans un quartier vétuste, un lieu susceptible de devenir un théâtre. La métamorphose s'accomplit lentement comme les saisons et la confidentielle "GRANDE MACHINE" n'est qu'un aspect relativement aisé de l'entreprise.

Voici une sommaire description de ce théâtre qui lie entre eux une manière toute moderne de réalisation (technique), poétique et dramatique.

Un petit volume contient l'espace-acteurs et l'espace-spectateurs, lequel peut recevoir 150 personnes.

Une scène à partie variable et un plafond dont on peut faire varier la hauteur et l'inclinaison déterminent l'aménagement la plus variée de l'espace-acteur, ou bien l'acoustique la plus juste pour certaines utilisations de la salle (par exemple un enregistrement public).

La décoration peut être constituée, soit par des moyens classiques soit par des projections sur la scène elle-même dans des positions fortement inclinées, soit par les éléments du plateau, etc.

Une caisse d'enregistrement permet l'élaboration des effets sonores recherchés.

Ces conditions favorisent un repertoire allant de la tragédie au drame, en passant par l'opéra-bouffe. Ces troncs, ces programmes doivent être soutenus moralement, physiquement et financièrement, c'est pourquoi nous avons fondé une association dont les membres deviendront des spectateurs privilégiés. Ces adhérents pourront également devenir fondateurs du théâtre en achetant en souscription un certain nombre de places (1).

PREMIER SPECTACLE : NOVEMBRE 1962...

— CARTE DE LA DIRECTION DU CLUB —

Président : JEAN WIGNER.
 Vice-président : ROBERT ARNAUT, JEAN-JACQUES ASLANIAN, JEAN BEAUVAGE, PAUL DOUGRAS.
 Secrétaire : EVE GRILIQUEZ, GABRIEL PARIS, LOUISE ROBLIN.
 Trésorier : CLAUDE VINCI, JEAN COLLOMB.

(1) SOUTIEN FONDATEUR DU THÉÂTRE : 50 NF minimum.

Programa de *La Grande Machine*, de Jean-Jacques Aslanian, 1962.



Ángel Elizondo (centro, apoyando codo sobre la mesa), Víctor García (a su derecha), Sara Pardo (detrás de Ángel, de perfil, en la otra mesa), Jorge Lavelli, entre otros. Fue el "año de los argentinos" en el Festival del Teatro de las Naciones, París, 1962.



Afiche de *Les Ballets Populaires d'Amérique Latine*, 1963.

ballet populaire d'amérique latine

chorégraphie de Angel Elizondo

panorama des danses actuelles [de 12 nations, des hauts plateaux de la Cordillière aux rivages tropicaux des Antilles.

La Compagnie :

Silvia Monserat	Angel Elizondo
Carlotta Salotti	Jorge Pao
Liliane Iglesia	Willy de Andres
Paloma	Anton Munar
Mireya Delgado	Enrico Vidal
Cristina Casares	Totito
Isabel Figuereido	Igor Urosevic

Le Trio Guarania	Le Trio Cangrejo
Cristobal Caceres	Perez Gonzalès
Clarita Montes	Raul Achon
Mauricio Fernandez	Francisco de Assis

Les Batteurs de Tumba

Juancito Aguilar
Kenneth Johnson
Osreene Michael

Programa de *Les Ballets Populaires d'Amérique Latine*, Théâtre de L'Étoile, París, 1963 (p. 2).



un
panorama
des danses
d'amérique
latine



Programa de *Les Ballets Populaires d'Amérique Latine*, Théâtre de L'Étoile, París, 1963 (p. 3).

LE THÉÂTRE DE L'ÉTOILE

qui vous offre ce spectacle, a présenté à Paris, au cours de ces dernières années, les vedettes et les créations suivantes :

FERNANDEL dans son tour de chant
SUZY DELAIR
La Revue *Cette Heure est à Vous* avec ANDRE CLAVEAU
La Revue *Paris-Paname* avec MISTINGUETT
Les BALLETS de l'ETOILE avec SOLANGE SCHWARTZ
MARIE DUBAS
LYS GAUTY
GEORGES ULMER
La Comédie *Mort ou Vif* avec MAX REGNIER
EDITH PIAF (5 passages)
La Revue de RIP avec CHARLES TRENET et ANDREX
ROGER NICOLAS
La Revue américaine sur glace *Ice Parade*
LEO MARJANE
GEORGES GUETARY
L'Opérette *Ignace* avec FERNANDEL
La Comédie musicale *Dédée d'Anvers*
Le plus grand clown de tous les temps : GROCK
JEAN SABLON
L'Opérette *L'Ecole des Femmes Nues*
L'Opérette *M'sieur Nanar* avec BOURVIL
La Revue *Vénus Etoile* avec MACARIO
CHARLES TRENET dans son récital (5 passages)
L'Opérette *Les Caprices de Vichnou*
Les Ballets Noirs et d'Amérique Latine
Les Ballets Africains de KEITA FODEBA
VICENTE ESCUDERO
Le Festival International de la Magie
L'Opérette *Une Nuit aux Baléares* avec ZAPPY MAX
LES PICCOLI DE PODRECCA (2 passages)
ROBERTO IGLESIAS et son Ballet Espagnol
LE PRINCE GITAN et DOLORES VARGAS et leurs Ballets (2 passages)
Les Ballets de la Côte-d'Ivoire
XIMENES VARGAS et leurs Ballets (2 passages)
IMPERIO ARGENTINA
ROSARIO et son Grand Ballet (2 passages)
PILAR LOPEZ
SIDNEY BECHET
Le Ballet National Polonais
Le Ballet National de Folklore Yougoslave
YVES MONTAND (5^e Récital de 6 mois)
DALIDA
COLETTE RENARD
PAUL ANKA
MARLENE DIETRICH
GLORIA LASSO
CARMEN AMAYA (2 passages, 7 mois)
Ballet Moderne de Paris FRANÇOISE ET DOMINIQUE
Le Ballet Caraïbe
Festival Espagnol
Le Ballet Brésilien " BRASILIANA " (2 passages, 4 mois)
Le Ballet National Mexicain
LUISILLIO et son Ballet d'Art Espagnol (2 passages, 4 mois)
LE BALLET NATIONAL TCHECOSLOVAQUE (2 passages, 4 mois)
LE BALLET POPULAIRE CUBAIN
LE BALLET NATIONAL DU KATANGA
LA REVUE " FERNAND RAYNAUD CHAUD "
JOSE TORRES (3 passages)
BALLET PARISIEN MILORAD MISKOVITCH
LYCETTE DARSONVAL - MADELEINE LAFON

Algunas palabras
que podrían no estar de más

Compañía de Mimo de Ángel Elizondo

Sala del Centro
de Experimentación Audiovisual d/c
Instituto Tercuato Di Tella.
Florida 935 Buenos Aires Rep. Argentina

Muchas veces encontramos que las palabras no nos bastan para expresarnos; que por más adjetivos que agreguemos; no alcanzamos a describir ni a comunicar nuestros estados animicos. Y esto se debe a que la comunicación no es completa. El hombre es un todo, no se divide en espíritu y materia. Y no se lo puede dividir porque quedaría amputado en uno de sus componentes vitales. Hasta ahora, nuestra civilización ha usado la palabra (lo intelectual - lo espiritual) como medio de expresión humana. El "Mimo" forma esa otra parte, tan olvidada, tan menospreciada: la comunicación corporal.

Muchos dirán que el "Mimo" no es un arte, o que es bailable; pero escuchen, ¿la escuela deja de ser un arte para sus limitaciones? ¿o la pintura? ¿o la danza?

... El hombre es limitado. Posiblemente nosotros lo seamos un poco más, debido a que somos más corpóreos que ser un arte cumplido. El "Mimo" debe pensar, construir su pieza, montarla, interpretarla, y esto que no es una ventaja nos vuelve más artistas que los otros intérpretes. Nos hace el camino más interesante. Más difícil. Más humano y más grande.

Debemos encontrar nuestras propias leyes; así como el cine un día encontró las suyas. Y así como el cine, que se remonta a los inicios del siglo, a los inicios de la familia de Alfred A. C., nuestro arte nace también con el hombre, pero no se manifiesta con posibilidades importantes sino a partir de hace 20 años.

Debemos destruir también muchos prejuicios y demostrar que un "Mimo" no es un ser extraño con cara pintada necesariamente de blanco, ni en malla, ni es un ballarín, sino "un actor dilatado", como diría Decroux. Un actor que se comunica por su cuerpo. Un intérprete de la acción.

Este espectáculo de "Mimo", tan inhabitual en Buenos Aires, nació espontáneamente en nuestra escuela.

Esa 1^a escuela, que si bien tiene sólo dos años de antigüedad, está fundamentada y respaldada por mis 7 años de trabajo en el Teatro Europa. Aprovechando toda esa experiencia, pero con un enfoque nuevo. Es una escuela de aprendizaje, pero también de búsquedas, de búsqueda de un lenguaje argentino, de algo que esté cerca de nuestras raíces, de nuestros problemas y que de cierta manera nos represente como pueblo.

Este espectáculo está hecho para ustedes, pero también está basado en ustedes.

Ángel Elizondo



Programa Mimo, 1965.

Programa**Primera Parte****Segunda Parte****1 Imágenes del Circo**

Elenco:
Gabriel Rey, Sara Melul, Norberto Campos, Bernardo Zelcer, Luis Gutmann, Ángel Elizondo.

El Circo, como todo hecho humano, tiene dos caras: la exterior y la interior. Ese mundo hecho para divertir tiene su contraposición en el vacío después de la entrega. O antes de la entrega. Esa entrega terrible a base de contrastes. Y también de vacío. O de vacío lleno. (A. E.)

2 El corredor

Elenco:
Gabriel Rey, Bernardo Zelcer, Sara Melul, Luis Gutmann, Norberto Campos, Ángel Elizondo.

También la carrera tiene dos caras. El mundo del esfuerzo, la lucha del corredor consigo mismo y con los otros. De su agonía. De un tiempo en el cual un solo día se transita en días y horas y años. El mundo del descanso, ausente a todo silo y en el cual sólo cuenta el espectáculo, una tarde de sol, o la belleza del esfuerzo. (A. E.)

Ideas, realización y dirección:
Ángel Elizondo

Asistente de dirección y secretaria:
Silvia Fernández Bunge

Elementos escenográficos y trajes:
Margarita Jusid y Leonor Puga Sabate

Realización del vestuario:
Alicia País

Proyección y luces:
Adolfo Bronowski y Armando Durante

Operadores de cabina:
Jorge J. Viviani, Francisco Cortese y Luis Natal

Música de "Imágenes del Circo":
Víctor Proncet

Música de "El Ombú":
César Bolános

Compañación y montaje sonoro:
César Bolános (del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella) realizada en el laboratorio del CLAEM

3 El chico que sacaba la lengua

Elenco:
Norberto Campos, Bernardo Zelcer, Elvira Merino, Ángel Elizondo.

El mundo de los niños tiene reflejos, leyes diferentes del mundo de los grandes. El mundo de los grandes es fuerte, el de los niños débil. Y cuando éstos se enfrentan, por lo general no sucede nada exteriormente. Salvo lo que le sucedió a este niño reflejo al que sólo pudo entrárselle la lengua cuando decidió que podía pegarse a sí mismo, a los otros, a todo el mundo. Y que lógicamente seguirá sacando la lengua toda su vida. (A. E.)

4 El ombú

Creación colectiva de:
Ángel Elizondo, Norberto Campos, Luis Gutmann, Sara Melul, Gabriel Rey, Bernardo Zelcer, Eliane Clerence, Elvira Merino y Eduardo Demián.

Imaginámos que la pampa fue un lugar donde crecieron árboles diferentes. Un bosque. Que estos árboles vivían en paz. Que un día también creció una hierba, la que comiendo a los árboles, organizada le quidaba morir o luchar. Luchó y fue venciendo a todos los árboles. Hasta que se convirtió en el Ombú: un solo en medio de la pampa. Un día el rayo lo destruye porque es el único que permanece. Aparte de la alacena, que nosotras "El Ombú" es la toma de conciencia de nuestro país, de nuestros problemas que no nos vienen de ahora, sino de hace mucho tiempo. (A. E.)

Desde el 19 de octubre de 1965
Martes, miércoles, jueves
y viernes a las 22.15 hs.
Sábados a las 18.30 y 22.30 hs.
Domingos a las 19 hs.

Sala N° 125. Capacidad 244.
Localidad \$ 150,— estudiantes \$ 80,—

Programa Mimo, 1965.



Afiche de *Mimo Flash*, 1967.

MIMO FLASH

Dirección: *Angel Elizondo*
Asistente de Dirección: *Silvia Fernández Bunge*
Música: *Victor Proncet*
Trajes: *Carmen Rogati*
Realización Trajes: *Monk y Sara Bonet*

En un espectáculo auspiciado por el Fondo Nacional de
las Artes

Nuestro Próximo:

ANGEL ELIZONDO

en

MIME — MIMA — MIMENSE — MIMO

Programa de *Mimo Flash*, 1967.

TRANSFERENCIA DE RELOJ A CONCIENCIA

(Diego Mileo)

VIDA DE PERRO

(Silvia Fernández Bunge)

NOTICIA POLICIAL

(Graciela Stell - Alberto Sava)

EL HEROE

(Silvia Fernández Bunge)

LOS GLOBOS MAGICOS

(Silvia Fernández Bunge)

HISTORIA DE UN SOMBRERO

(Silvia Fernández Bunge)

LA CASA DE LOS OBJETOS

(Silvia Fernández Bunge)

MIMO FLASH

EL ACCIDENTE

(Alberto Sava)

OFICINA PUBLICA

(Silvia Fernández Bunge)

LA DEUDA

(Angel Elizondo)

EL ABRIGO Y SUS INCONVENIENTES

(Diego Mileo)

EVOLUCION

(Angel Elizondo)

Programa de *Mimo Flash*, 1967.

Diccionarios - Literatura Clásica y Contemporánea -

Historia - Ciencia - Política

Ediciones "L E M I M E"

Solicite su crédito al 88-7918 o 69-5240 o por correspondencia

Avda. Gaona 4968 y Avda. de Mayo 1560 - 49-B Capital

Adhesión:

L A N A R K

Adhesión:

I M P R E N T A B A C H

Lavalle 2129

—

T. E. 49-4971

Cursos para Actores, Niños, Maestras, etc.

Escuela de Mimo - Pantomima y Expresión Corporal de:

A N G E L E L I Z O N D O

Cursos Especializados para Sordomudos

Juncal 1174 y Lavalle 1459 - 29-43

T. E. 44-9749 y 49-2255 (de tarde)

Programa de *Mimo Flash*, 1967.

ALGUNAS PALABRAS QUE PODRIAN ESTAR DE MAS

(PRESENTACION)

(por supuesto para leer después del espectáculo)

Este espectáculo es un producto de nuestra Escuela. Ella, a pesar o a causa de su deliberada necesidad de hacer que el alumno forme su personalidad en función del estilo o los estilos que le conciernen en tanto que individuo producto de factores genéticos y de la influencia de grupos sociales o raciales distintos, como son los que conforman nuestro país, debe coincidir en lineamientos generales que son los que el Director, en este caso yo, le impriuen. Es por ello que quiero aclarar o casi contestar ciertas dudas o críticas que se nos puedan hacer teniendo en cuenta una posición determinada con respecto a nuestro movimiento o comparándolo con representaciones que tal vez Ud. haya tenido ocasión de ver. No lo hago con el fin de defender nuestro espectáculo (es Ud. quién decidirá si es bueno o malo, si le intereso o no, si le divirtió o no, etc.) sino de, (reptilo), aclarar o contestar ciertos puntos que yo sé que se me criticarán, debido a la falta de información que por lo general, y sin ninguna culpa, tiene el espectador con respecto a nuestro arte. Cuando hablo de crítica no me refiero a la tarea que le inumba al crítico, pues seguramente, si es el encargado de una tarea especializada por algo es, sino a lo que hace toda persona que juzga algo, y sobre todo a aquellas que les encanta saber todo de todo y son incapaces de confesar la ausencia de algún conocimiento y por lo tanto la abierta recepción de algo, cierta ingenuidad que le es tan necesaria a la inteligencia para ser verdaderamente inteligente.

Por ejemplo: Mi primer maestro Etienne Decroux, creador del MIMO (fue el quien modificó la antigua pantomima, que tiene su nacimiento allá por el Imperio Romano y le llamó MIMO), con quien incluso después de sus viajes o mi alejamiento seguí manteniendo contacto durante mi larga estadía en Europa, a través de su hijo Maximilien, u otros, dijo un día: "EL MIMO es el arte del silencio". Esto es muy bonito; y además pienso que sé lo que quiso decir Decroux con eso. Lo cierto es que todos los repetidores siguen diciendo lo mismo, sin analizar lo que implica tal aseveración. Es como decir: la pintura es el arte de lo incorpóreo. Y es también como admitir que la escultura, la arquitectura, la pintura son mimo, pues no hacen ruido ni hablan. Y yo arriba del escenario me veo muy distinto de una pintura o una arquitectura.

En primer lugar, el verdadero silencio es la nada. Y no se puede hacer algo con la nada. Lo que comúnmente llamamos silencio es una combinación de sonidos o ruidos. Un movimiento en el espacio produce ya ciertas vibraciones que son las que a veces en un estado de especial sensibilidad auditiva nos hace oír a alguien sin que éste aparentemente haga ruido. Luego esos señores imitadores dedujeron que el mimo es hacer lo menos ruido posible, confinándonos a un mundo de pescados, y por lo tanto mitilando el 90 por ciento de la vida. Y es de la vida de donde nace el arte. Es la vista de estos espectáculos que hace decir con razón a ciertas personas que el mimo es limitado. Yo les contestaría que todo lo humano es limitado si no me diera cuenta que esos señores quieren decir demasiado limitado.

Al definir nuestro movimiento Decroux quiso posiblemente significar que la palabra hablada (como en la representación teatral) no era el medio de comunicación. En el teatro francés se abusó mucho de ella y el hombre francés es maestro en el arte de la conversación y del bien decir. Decroux mismo es un gran orador. Para el silencio era seguramente ausencia de palabras y por lo tan-

Programa de *Mimo Flash*, 1967.

to asocia a dicha palabra con la expresión de vivencias o acciones corporales, y ésto es otra cosa: es decir que el *mimo* es el arte donde la palabra no es el medio de comunicación. Entonces, ¿cuál es el medio de comunicación? Nuestra escuela dice: la acción (de acción física), luego **EL MIMO ES EL ARTE DE LA ACCION** (física, real). Nuestro actor no nos cuenta una historia sino que la hace. Sería un teatro en el que en lugar de decir lo que se tiene dentro, solamente se lo viviera y esto constituiría un medio de comunicación sin necesidad de palabras. Ello se da en la vida miles de veces, a pesar de nuestro olvido del cuerpo por la abundancia de palabras. Hay solamente que aprender a verlas, unirlas o inventarlas y darles un contexto artístico. Ese es el arte que queremos construir, casi sin gestos (que por lo general suplantan a la palabra) con o sin silencio, con o sin palabras, con o sin color, etc. o sin cualquier otro material, pero teniendo en cuenta que el centro, lo irremplazable, lo fundamental es la acción (física) y lo que de ella se desprende como medio de comunicación. Cuando el cine dejó de ser mudo, mucha gente, incluso alguna importante, gritó la muerte del cine con un criterio excesivamente purista. Y el cine no murió porque a pesar de tener palabra, música, color, etc., lo fundamental, lo irremplazable continúa siendo la imagen. El resto, puesto en determinadas dosis enriquece la imagen. Luego nuestro movimiento es como el cine (por supuesto salvando las distancias) puede haber de todo pero teniendo en cuenta que lo fundamental, el medio de comunicación, debe ser la acción. Con las otras artes sucede lo mismo. A ningún escultor se le ocurriría hacer la escultura del volumen **PURO**, pues éste al ser visible ya tiene un color (que es el medio de comunicación de la pintura). Lo que puede hacer es, a fin de centrar la atención sobre el volumen, poner lo menos de color posible. Pero no anular el color.

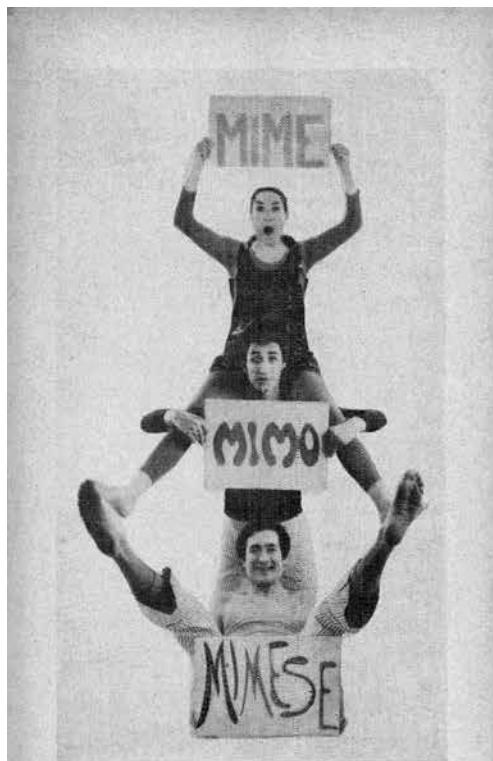
Sé que muchos de los que lean ésto (sobre todo aquellos que gustaron o no del espectáculo, pero que tienen una abierta y constante virginidad frente a las cosas) lo considerarán irracional, un poco pedante, tal vez incomprendible, etc., pero creo que no lo es. Esto no va dirigido a ellos y en último caso les pido disculpas por mi desliz didáctico. Yo como toda persona formada, estoy un poco deformada, y no puede a veces evitar de incurrir en mostrar su formación o su deformación. Dejo pues en sus manos juzgar si lo que queremos hacer es bueno o malo, si está consiguiendo o no, que es harina de otro costal, concierne al talento, posibilidades técnicas, materiales, momento en que se hace, etc. Y de ésto Uds. son los únicos jueces... Por lo tanto casi quisiera concluir mis palabras de nuevo. Así:

Este espectáculo es un producto de nuestra escuela. Alentados y ayudados por mí un grupo entusiasta de muchachos se puso por su cuenta a trabajar y comienza a efectuar reuniones para mostrar su trabajo. Luego me ocupé yo directamente, tratando de continuar y guardar sus características primarias. Tal vez Ud. podrá ver en él nuestro deseo de dotar al *Mimo* de algo más que de una sencillez artesanal-imitativa.

Nuestro trabajo es duro: no tenemos autores, nuestro lenguaje está en formación, la técnica del *Mimo* está en desarrollo, no tenemos directores, etc. Pero ello no es una disculpa sino la presentación de un espectáculo. En el que hacen su debut diversos autores jóvenes de nuestra escuela. También se integran un grupo de sordos que hablan tanto o más que yo (hablar es muy importante) y 2 alumnos del grupo de sordomudos (comunicarse por la acción y por lo tanto HACER también es muy importante, yo diría más importante) tal vez por primera vez en la historia de un espectáculo que quiero profesional y que espero lo juzguen como

ANGEL ELIZONDO

Programa de *Mimo Flash*, 1967.



Campaña de Mimo de Angel Elizondo

presenta

"Mime-mimo-mimose-mima"

Una hora de comunicación sobre la incomunicación

Autor y director: Angel Elizondo

teatro sha

ciclo de Teatro Experimental

Sarmiento 2255 — 48 - 2170
Auditorio

Funciones

Viernes y Sábados, a las 23 hs.

Domingos a las 21 hs.

Octubre 1969

Programa de *Mime-mimo-mimose-mima*, 1969

"Mime-mimo-mímese-mima"

- | | |
|----------------|-------------------|
| 1 Presentación | 6 Transeúntes |
| 2 La pelota | 7 Padres - hijos |
| 3 La espera | 8 Bla - bla - bla |
| 4 El objeto | 9 La pareja |
| 5 El teléfono | 10 Lluvia |

Este espectáculo está auspiciado
por el Fondo Nacional de las Artes.

Elenco

GRACIELA STELL

ALBERTO SAVA

ANGEL ELIZONDO

HECTOR SALAVERRIA

Vestuario y Escenografía

HORACIO FERRARI

Música

VICTOR PRONCET

Canciones

V. PRONCET y A. ELIZONDO

por **MARIA ROSA**

Diapositivas

HORACIO COPPOLA y JORGE LABORDE

Asistente de Dirección

MARA BACH

Autor y Director

ANGEL ELIZONDO

De las intenciones:

Nuestro objetivo es (y ha sido siempre) el de dotar al MIMO de algo más que de una habilidad artesanal - imitativa. Hemos querido tomar temas que consideramos importantes y tratar de comunicarlos a través de nuestro lenguaje: el de la acción.

Lo primero que nos planteamos fué si el espectador actual es capaz de deducir un mensaje a través solamente de lo que ve sin que se lo guie o se le imponga como con un panfleto. Y así empezamos un trabajo de investigación que nos ha llevado posteriormente a este espectáculo donde tal vez lo que se ve es solo una ínfima parte de lo que hemos querido lograr, como en casi todo terreno donde se investigue.

Y hemos llegado a la conclusión de que el espectador es potencialmente capaz de deducir, de pensar y de ver en una forma de comunicación no explícita algo más que lo que en principio nos proponemos: una satisfacción estético-artística. Y es por ello que les mostramos este espectáculo. Para comunicarnos.

Y es por ello también que hemos querido ligar la acción pura con la mayor cantidad de manifestaciones artísticas que nos permitan nuestro tema, sin por ello dejar de hacer acción, como manera de "humanizar" nuestro lenguaje y que, a pesar de poder constituir por si solo un hecho puro, tenga conexión con manifestaciones humanas o artísticas a través de los ruidos, música, canciones, proyecciones y palabras, que complementan este espectáculo.

Programa de *Mime-mimo-mímese-mima*, 1969

tenis

1ER

CAMPEONATO CIRCULAR ARGENTINO

ORGANIZADO POR LA



COMISION
VIAJE DE ESTUDIOS
DE INGENIERIA

PATROCINADO POR LA
SIDERURGIA ARGENTINA

AUTORIZADO



POR LA ASOCIACION
ARGENTINA DE TENIS

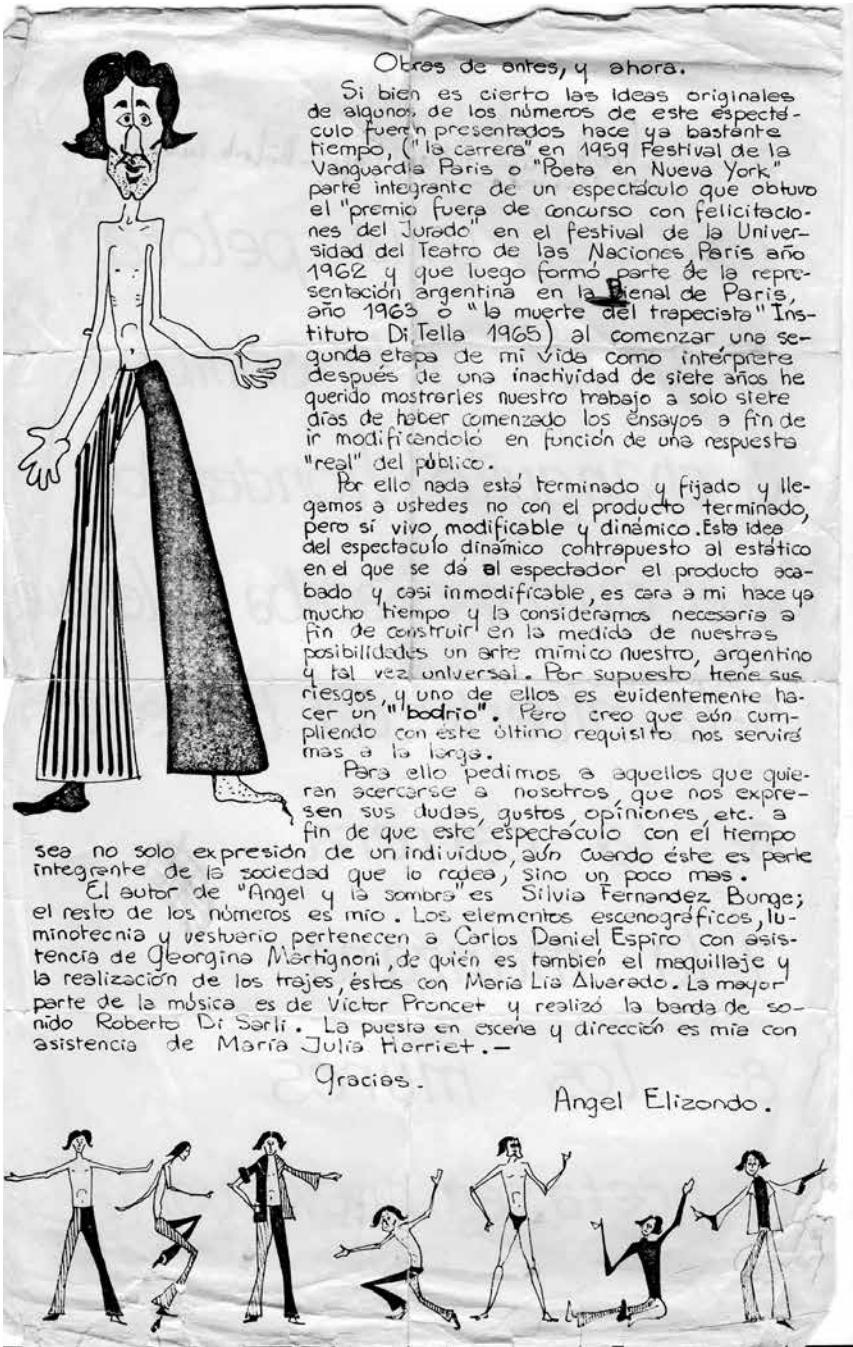
JERARQUIZADO POR LA PARTICIPACION DE LAS PRIMERAS FIGURAS DEL RANKING NACIONAL
GRACIA Y PLASTICIDAD EN LA ACTUACION DE LOS MIMOS DE LA COMPAÑIA DE ANGEL ELIZONDO

EL TENIS Y EL TIEMPO: EVOCACIONES

22 AL 30 DE AGOSTO - EN EL BUENOS AIRES LAWN TENNIS CLUB - OLLEROS 1510.

ENTRADAS EN VENTA EN LOS CLUBES AFILIADOS A LA ASOCIACION ARGENTINA DE TENIS.

Afiche del 1er. Campeonato circular argentino de tenis, Buenos Aires Lawn Tennis Club, 1970.



Programa de *La polilla en el espejo* (con dibujo de Carlos Espiro), 1973.

O - Introducción: Maquillaje - Dintrob. cubos y en la
cabeza

1- angel y la pelota

2- ángel y la sombra

3- changuito hondeador

4- el chico que sacaba la lengua

5- la muerte del trapecista

6- la carrera

7-1a manzana

8- los muros

9. poeta en nueva york

Programa de *La polilla en el espejo* (con dibujo de Carlos Espiro), 1973.



TEATRO ESTUDIO de Villa Gesell

PRESENTATION

COMPANIA ANGEL ELIZONDO

LOS DIARIOSSS

en FATHER'S MOUSTACHE

con PATRICIA BAÑOS, SILVIO GANE, HORACIO MARASSI, GEORGINA MIRTIGNONI, WIMPI MASSEY, DIANA MIJAL, JUAN CARLOS OCCHI, RODOLFO QUIROS y OMAR VIOLA.

AUTORIA COLECTIVA - Música y Elementos Sonores: ROQUE DE PEDRO - Coreografía Folk: CARLOS ALBERTO DIAS - Ambientación y Vestuario: CARLOS DANIEL ESPIRO y FRANCO BAGGIANI - Maquillaje: GEORGINA MARTIGNONI - Afiche: WILLY MANGI - Asistencia de Dirección y Sonido: NORMA FERRADE - Administración: HUGO FERRARI.

DIRECCION: ANGEL ELIZONDO

con la colaboración de Georgina Martignoni, Willy Manghi, Rodolfo Quiros y el resto de la Compañía.

Prohibido para menores de 18 años

En preparación LA LEYENDA DEL KAKUY

Programa de *Los diariosss*, 1976.



Royal Command

Programa de Los diariosss, 1976.



424

ÁNGEL ELIZONDO. TESTIMONIO H

ANEXOS



LA
JIRAFITA
AZUL
RESTAURANTE
FABRICA DE PASTAS

Av. 3 No. 155

Villa Gesell

Calzados Marió
CALZADOS FEMENINOS

Galeria Jardin

Paseo 105 y Av. 3

Villa Gesell



Programa de *Los diariosss*, 1976.

CAFE CONCERT
TEATRO MARGARITA XIRGU
CHACABUCO 875 TEL. 26-8359 SAN TELMO
PROGRAMA
COMPAÑIA DE ANGEL ELIZONDO
LOS DIARIOSSS

Con: Patricia Baños, Silvio Cane, Horacio Marassi, Georgina Matignoni, Diana Mijal, Juan Carlos Ochi, Elda Pugliese, Rodolfo Quirós y Omar Viola

Autor: Autoría colectiva - Música y elementos Sonoros: Roque de Pedro - Coreografía Folk: Carlos Alberto Diaz - Ambientación y Vestuarios: Carlos Daniel Espiro y Franco Baggiani

Iluminador: Hugo Ferrari - Maquillaje: Georgina Matignoni - Afiche Willy Manghi
Sonidista y Asistente de Dirección Wimpi Massey

DIRECCION: ANGEL ELIZONDO

Con la colaboración de Georgina Matignoni, Willy Manghi, Rodolfo Quirós
y el resto de la Compañía

La Compañía de Angel Elizondo agradece la colaboración de Alumnos
de su Escuela y de amigos

ESTE ESPECTACULO CUENTA CON EL APOYO DEL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

Programa de *Los diariosss*, 1976.



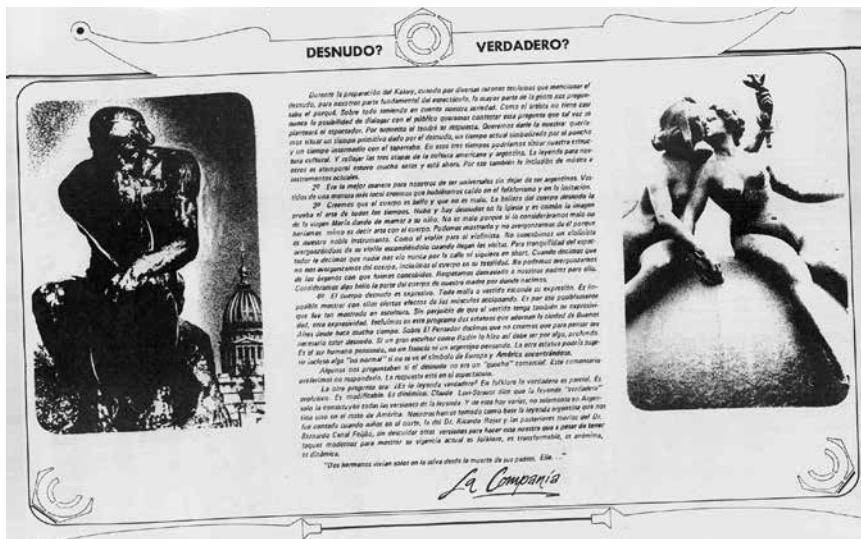
Fotografía de *Los diarioss*, 1976.



Fotografía de *Los diariosss*, 1976.



Programa de Ka...kuy, 1978.



Programa y foto
de Ka...kuy, 1978.
Foto: Gabriel Chamé
Buendía.



Afiche de *Ka...kuy* (frente), 1982.

compañía argentina de mimo

Die "Kakuy"-Legende stammt aus präkolumbischen Zeiten. Sie wird heute noch als die Geschichte eines Volkes, der im tiefsten Urwald lebt und der wegen seiner Mimikry schwer (oder gar nicht) zu sehen ist, erzählt. Niemand hat ihn jemals entdeckt, aber viele haben ihn gehört. Diese mysteriöse Geschichte könnte bestimmt heute auf christlich-moralistische Weise erklärt werden, doch unter den Eingeborenen hatte sie zweifellos andere Konnotationen. Diese Konnotationen werden von verschiedenen Wissenschaftlern, unter ihnen auch Psychologen, erforscht und man fand eine mögliche Interpretation des Ursprungs des Tabus des Izestes zwischen Geschwistern. Die Arbeit des Ensembles basiert auf diesem Aspekt, wobei es die Legende der heutigen Zeit anpasst.

Die Handlung als solche kann in kurzen Worten beschrieben werden: Zwei Geschwister leben, seit den Tode der Eltern, allein im Urwald.

Die Schwester ist böse, der Bruder ist gut. Nach unzähligen Quälereien, der Leiden müde, die sie ihm zufügt, ob gleich er freundlich und aufmerksam zu ihr ist, führt der Bruder die Schwester zu einem grossen Baum, in dessen Krone sich ein Bienenschwarm befindet. Wohl wissen, dass sie eine Schwäche für Süßigkeiten hat, lässt er sie, den Kopf unter einem Umschlag vor den Insektenstichen geschützt, den Baum vor ihm emporklettern. Dann stieg der Bruder herunter, schnitt die Äste ab und suchte das Weite. Als die Schwester nach einer Weile merkte, dass der Bruder sie verlassen hatte, zog sie den Umschlag weg und wurde von den Bienen angegriffen. In ihrer Verzweiflung verwandelte sie sich in einen Vogel, der seitdem herumirrt und dessen Schrei wie "kakuy" oder "turay" klingt, Worte aus der Quichua-Sprache der Eingeborenen, die "Bruder" bedeuten.

Das Ensemble befasst sich vor allem mit der Frage: warum ist sie böse und er gut? und daraus entstand das Drama, das die heutige Geschichte nicht erzählt, das sich auf das Schuldgefühl bezieht und vor allem in den Träumen zum Ausdruck kommt. Die Geschichte wurde respektiert, doch hat man das hinzugefügt, was, nach Meinung der Künstler, nicht gesagt wurde. Dies war die erste Aufführung des Ensembles, bei der die körperliche Realisation von einer literarischen Vorlage ausging, und diese Übersetzung in eine reine Aktionssprache (im Gegensatz zur Gestensprache) bedeutete eine wichtige künstlerische Erfahrung.

Uraufführung: 1978

Die "Compañía Argentina de Mimo" ist vornehmlich an der Kreation eines argentinischen, bzw. südamerikanischen Stiles und seiner Ausdrucksweise interessiert, an der Erforschung und am Experimentieren des Körpers durch den Interpreten. Seit 1965 führt sie jedes Jahr ein neues Werk auf, von denen z.B. "Los diarios" drei Jahre ununterbrochen lief. Die Technik der Inszenierung und des Spielens ist jedes Mal anders und stets das Ergebnis von vorhergehenden Studien.

Das Ensemble gehört zur "Escuela Argentina de Mimo", einem privaten Unternehmen, mit einer Schülerschaft von über 100 Erwachsenen und 50 Kindern.

Sie befindet sich in der Strasse Paso 156 und in der Strasse Corrientes 1670, 11 Stock, "i", Buenos Aires, Argentinien.

Letzte Vorstellungen, in der
STUDIO BÜHNE - KÖLN - eine Messe
23.9. + 25.9. 20 UHR - 10.10. Universitätsfest 16

Afiche de Ka...kuy (dorso), 1978.

ACERCAMIENTO A APOCALIPSIS SEGUN OTROS

Estas notas van dirigidas a acercar nuestra obra al público en general ya que por postura enólica no queremos hacerlo con la representación. Esto último significa renunciar a nuestros "otros" (el otro es para nosotros lo tapado, el inconciente), y en última instancia a nosotros mismos, si bien es cierto que tenemos en cuenta al espectador a fin de lograr la mejor comunicación.

Cuando en 1975 programamos *EL APOCALIPSIS* (su nombre de entonces) para después de *LOS DIARIOS* y *KAKUY* no sabíamos bien porque queríamos hacer esta obra mientras que si sabíamos el porqué de las otras. Ello demandó un profundo estudio sobre nosotros, sobre el libro de San Juan como base, sobre la literatura en general, las predicciones de los profetas, sobre la apocalipsis, con su más distinta de S. Juan, y sobre las circunstancias que permitieron a aparecer (para nosotros), nombrando a esta época como apocalíptica. Lo primero que objetivamos es que ya varias veces en la historia cuando el ser humano o una sociedad está en crisis, resalta la idea del apocalipsis, el cual fue producido por la necesidad de que la gente se fije en lo que se considera como el mundo futuro. Luego encontramos (finalmente) que lo que nos interesaba era diferente en gran medida a lo que pudo haber interesado a los otros creadores que trataron el tema.

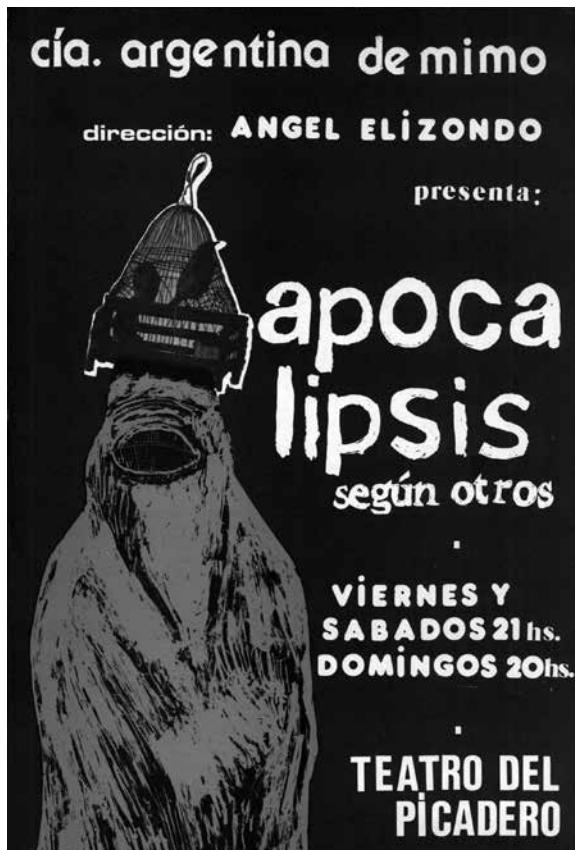
La palabra Apocalipsis es griega y significa revelación (develir lo oculto). Esto coincide con nuestra necesidad de verdad. Esto coincide también con una filosofía de creación planteada que no es la que se ha hecho hasta ahora. Hasta ahora nos permitía por una metacritología supertiva, como suponejimos, acceder a capas bastante profundas del no-concierto y sacarlas, desvelarlas, recuperarlas, tanto para la creación como para la interpretación. Es el "otro" de todos nosotros que se muestra, la parte de nosotros que es el mundo, la industria, la cultura, la política, la milicia colectiva de lo cual no es difícil deducir que el otro del individuo es memorable. Y lo que queríamos proponer es hacer de este espectáculo un mausoleo del "alma" del hombre actual de su crisis interior, tan importante como la exterior.

Otro de los aspectos del apocalipsis de San Juan que nos interesa es su misterio. Es éste que es más profundo no puede ser clara, es siempre simbólico, dado su histórica referencia. Hasta aquí un espectáculo escena no es que y pensamos que puede ser aceptado, y que incluso puede tener más vigencia que otra obra. La misteriosidad en arte es tan volátil como la claridad.

Otras cosas del libro de La Biblia nos interesaron, pero como dijimos estas son las más importantes: crisis, revelación, oscuridad. Y tal vez la visión de un mundo muerto, muerto.



Afiche y acercamiento a Apocalipsis según otros, 1980.



CIA ARGENTINA DE MIMO

Dir: ANGEL ELIZONDO

PRESENTA

BOXXX

VIERNES Y SABADOS 23 HS. • PRECIOS POPULARES

LOS TEATROS DE SAN TELMO

COCHABAMBA 370 - Tel: 361-1887 / 7170

Afiche de Boxxx y foto de un entrenamiento con Abel Ricardo Laudonio, 1982.

Foto: Gianni Mesticelli.



NADA FUE, TODO ES Y PERDURA.
 PRESENTE ESTA LO MISMO EL PRIMER
 MOMENTO DEL FUTURO QUE EL
 ULTIMO MOMENTO DEL PASADO.
 Y POR ESO TODAS LAS
 RESPONSABILIDADES HUMANAS SON
 IRREPARABLES E INELUDIBLES Y NI EL
 TIEMPO NI EL CORRER DE LAS
 GENERACIONES PUEDE ESQUIVARLAS.

JACOB WASSERMAN
 de: "CRISTOBAL COLON. Quijote del Ochavo"
 (Editorial Losada - 1938)



TEATRO NACIONAL
CERVANTES

DE PALOS A MONOS

Programa de *De palos a monos*, 1992.

La ESCUELA ARGENTINA DE MIMO, EXPRESION Y COMUNICACION CORPORAL que dirige Angel Elizondo desarrolla una actividad ininterrumpida desde 1964. Fue la primera en su género que existió en el país. Los cursos anuales se extienden de Abril a Noviembre pudiéndose optar por 1, 2, 3 o 4 veces de asistencia semanal.

En los meses de Enero, Febrero y Marzo se realizan cursos intensivos de 1 mes (lunes a viernes 2 horas por día).

En Setiembre y Octubre se programan cursos cortos de 4 clases, sobre todo informativos.

Durante el año se proponen otros, como por ejemplo el que concluye la actividad del año y que estará a cargo de Angel Elizondo, los sábados de 18 a 20 horas a partir del 24/10. Técnica de la Mimo. Práctico-técnico. No se necesita tener experiencia en mimo y se puede optar por activo u oyente. También para todos aquellos que les interesa la creatividad en general.

CORRIENTES 1670 • PISO ONCE • OFIC. I • TELEFONOS 35-4743 Y 322-6633



UNA EMPRESA DE AVANZADA EN COMPUTACION QUE DA SU APOYO A LAS ARTES
 BRINDAMOS SERVICIOS PARA LAS ARTES GRÁFICAS.

EN LAS ARTES PUBLICITARIAS NUESTRA EXPERIENCIA ES IMPRECINDIBLE.

DISTRIBUIDORES DE APPLE MACINTOSH
 REPRESENTANTES DE QMS

Bartolomé Mitre 1617 2º P - Of. 202 - (1037) BUENOS AIRES
 TEL.: 49-3732 / 3661 / 3708 - FAX 541-814-2086

<p style="text-align: center;">"DE PALOS A MONOS" FICHA TÉCNICA</p> <p>AUTORIA: DESIDERI - ELIZONDO - ESPINOSA - MARASSI - PECHENY - VIZZOTTI Y HARRIET</p> <p>CON: MARISA DESIDERI — ANACACNA Y OTROS PERSONAJES GABRIEL ELIZONDO — COLON JUJUY Y OTROS PERSONAJES HORACIO MARASSI — COLOMBIA Y OTROS PERSONAJES CAROJINA PECHENY — REINA Y OTROS PERSONAJES ALEJANDRO VIZZOTTI — MAESTRA Y OTROS PERSONAJES</p> <p>ASISTENTES DE DIRECCION: SILVINA CALVELO Y GRACIELA SOLER</p> <p>REALIZACION DE VESTUARIO: LAURA FUENTES Y TALLER DE REALIZACION T.N.C. REALIZACION VESTIMENTA: TERESA JACON</p> <p>REALIZACION LITERARIA: DAMIAN SUAREZ</p> <p>REALIZACION MUSICAL: JUAN TREPANA</p> <p>REALIZACION MUSICAL: JUAN TREPANA</p> <p>REALIZACION MUSICAL: JUAN TREPANA</p> <p>CANTANTE: SARA MIZORI</p> <p>REALIZACION DECENOGRAFIA: VALERIA BUDASOF, FLAVIA PANDOLFI, Y TALLER DE REALIZACION T.N.C.</p> <p>DISEÑO VESTUARIO: LAURA KULFAS</p> <p>MUSICA: FACUNDO RAMIREZ Y FRAGMENTOS DE PEREZ PRADO</p> <p>ESCRITOR: JCM WATTS</p> <p>EScenOGRAFIA: RAUL PAJARO GOMEZ</p> <p>COLABORACION: MARIO GRILLO</p> <p>ILLUMINACION: JAVIER MIQUELÉZ</p> <p>DISEÑO DE CALZADO: LAS MASCARAS MONSTRUOS DE MAR: ROBERTO FERNANDEZ</p> <p>PRODUCCION EXECUTIVA: ZULEMA GOLDENBERG</p> <p>DIRECCION GENERAL: ANGEL ELIZONDO</p> <p>AGRADECIMIENTOS: DERRODE HARRIET, RICARDO DE LUCA, IDA Y JAIME PECHENY, MADERERA CORDOBA, ARTE ARGENTINA, PASACALEAS RODI, MUSICALES DE COLOMBIA, MUSICALES DE MEXICO, MUSICALES DE ESPAÑA, ESCENOGRAFICA LA FABRICA, ENRICO CONSTANTINO, RODRIGUEZ MOLA, ISABELA GILIO, CARLA GILIO, CARLOS NICASTRO, MANUEL VILCHES, MONICA ROSENBLATT, MARIO VALDARES, JUANNE EGOR, ADOLFO DIAZ, SALON DE AJEDREZ CAPABLANCA.</p>	<p style="text-align: center;">AUTORIDADES NACIONALES</p> <p>Presidente de la Nación Dr. Carlos Saúl Menem</p> <p>Ministro de Educación y Cultura Pablo Vazquez</p> <p>Secretario de Cultura Prof. José María Castellanos de Dios</p> <p>Subsecretario de Cultura Maestro José Luis Castellanos de Dios</p> <p>Dr. Jorge Luis Schroeder Olivera</p> <p>DIRECTOR Nacional de Teatro, Cine, Teatro y Artes Visuales Se. Ernesto Alfaro</p> <p>DIRECTOR Teatro Nacional Cervantes Sr. Osvaldo Papaleo</p> <p>TEATRO NACIONAL CERVANTES</p> <p><i>Asesores de la Dirección</i> Carlos Amedarán</p> <p><i>Jefe Administrativo</i> Fernanda Belvedere</p> <p><i>Jefe de Prensa</i> Aida Graciani</p> <p><i>Supervisor de Vestuario</i> Mary Grisotti</p> <p><i>Supervisor de Escenografía</i> Sonia Crespo</p> <p><i>Supervisor de Iluminografía</i> Eduardo Sánchez</p> <p><i>Supervisor de Iluminación</i> Daniel Zappello</p> <p><i>Jefe de Producción</i> Norberto Gonzalo</p> <p><i>Jefe de Sala</i> Horacio Beltrán</p> <p><i>Jefe de Comunicas</i> Nicolás Rojas</p> <p><i>Jefe de Bollería</i> Enrique Chiozza</p> <p><i>Producción Ejecutiva T.N.C.</i> : Mónica Fernández</p>
--	--

Programa de *De palos a monos*, 1992.

ACERCAMIENTO A DE PALOS A MONOS

Desde hace mucho tiempo tenía ganas de montar un espectáculo sobre Colón y/o sobre la conquista. El año pasado, estando en París, el hablar tanto sobre 1992 y el aniversario de los 500 años, que llegó a pensar que si no lo intentaba ahora, no tenía sentido hacerlo después. Escribí a la Compañía que había quedado en Buenos Aires buscando un tema que nos interesaría a todos. Y prendió.

Otra de las razones fué ver hasta donde con un lenguaje "pobre" podíamos medirnos con otra gente que abordaría el tema, y hasta donde podíamos aportar algo de original. Este espectáculo es el resultado de esas necesidades.

Relata a nuestra manera la "historia" de dos personajes, Cristóbal Colón y Anacacna, y por supuesto de lo que rodeó a ambos. Una gran historia y una "pequeña". Desde ya no son historias realistas ni tienden a ser fidedignas, a pesar de haberlos documentado bastante. Cuanto más nos documentábamos, yo tenía la impresión de que era mayor historia, teniendo en cuenta ambos personajes y sobre todo a la parte subjetiva de Colón.

Una de nuestras primeras ideas fué trabajar sobre el mundo interior de Colón, sus sueños, sus fantasías, que las debe haber tenido, y en gran medida, y que seguramente estaban muy ligadas a lo que le iba pasando, a lo que le pasó y a lo que perseguía.

Una alumna da clase de historia. La niña comienza a inventar la suya propia. Llega Colón y se presenta. Monumento y tumba. Algunos se presentan.

Urgan la reina, el militar y el cura a celebrar los 500 años y como no encuentran a Colón llenan su traje de diablo y le hacen fotos para la prensa.

Colón se presenta en la sala. Despedida en Palos. Y ballarina oriental que cuenta: Colón va hacia la India. Carabellón en alta mar.

Breve retroceso hasta Cristóbal Colón piensa encontrar, imaginación de C.C. Tres Colores (sus partes) van a una boleita a bailar.

Algunos se presentan. Una niña se presenta. Tres Colores. Pero 2 partes se pelean. Empieza la disociación hasta la muerte. Se hechan la culpa.

Anacacna amarra a su amante custodio que ella mató y al que quiere. Larvas ca la sangre al medio el conquistador. Agurres?

Carabellón falso. Primer final. Anacacna da su importancia. Colón presta. Primer sueño.

Después Colón se presenta con rey y reina que se besan ante él, burlándose, y conciben una hija: Anacacna.

El huevo de oro aparece de nuevo y juega con él. Lo lleva a su casa. Los tres se presentan "descuidos" (es decir igual a todos). Colón trae a Anacacna y la ofrece. Reyes se burlan nuevamente. Botón también. Segundo final.

Lucha de muerte. Sosiedad. Laberinto. Delfino. Borna los pasos.

Anacacna muere también. Tercer final. Y último.

Angel Elizondo

<p>Encontrar y pasearse el huerto de oro. Carabelas heridas de ojo salen para Europa. No digamos España. Colón imagina a la reina en su tocador que se acuerda de él. Se le enciende la violación la imagen de Anacacna presa. Anacacna se escapa.</p> <p>Los lebres la persiguen. Los lebres se escapan.</p> <p>La luna llena sangre. Tres Colores (sus partes) van a una boleita a bailar.</p> <p>Algunos se presentan. Una niña se presenta. Tres Colores. Pero 2 partes se pelean. Empieza la disociación hasta la muerte. Se hechan la culpa.</p> <p>Anacacna amarra a su amante custodio que ella mató y al que quiere. Larvas ca la sangre al medio el conquistador. Agurres?</p> <p>Carabellón falso. Primer final. Anacacna da su importancia. Colón presta. Primer sueño.</p> <p>Después Colón se presenta con rey y reina que se besan ante él, burlándose, y conciben una hija: Anacacna.</p> <p>El huevo de oro aparece de nuevo y juega con él. Lo lleva a su casa. Los tres se presentan "descuidos" (es decir igual a todos). Colón trae a Anacacna y la ofrece. Reyes se burlan nuevamente. Botón también. Segundo final.</p> <p>Lucha de muerte. Sosiedad. Laberinto. Delfino. Borna los pasos.</p> <p>Anacacna muere también. Tercer final. Y último.</p>



Compañía Argentina de Mimo, 2018. Foto: Sebastián Elizondo.



LA NACION — Viernes 12 de septiembre de 1969

Música para hoy

TEATRO BROADWAY. Corrientes 1157. A las 13. Sesión del Concierto del Mediodía organizado por el Mozarteum Argentino de Resistencia (Chaco) dirigido por Yolanda P. de la Torre, Concierto de Jorge D'Urso.

ESTADIO MUNICIPAL DE MUSICA. Sarmiento 1545.

Recital de canto por Ricardo Visus con la colaboración de Raúl Reherio Lara. Óbras de autores españoles de XV, XVI y XVII. Con el auspicio de la Secretaría de la Municipalidad.

A PARA ADULTOS. José María Moreno y Rivadavia, 1000. Recital por la Banda Sinfónica de Ciegos dirigida por Víctor.

VER. Maipú 267. A las 19. Recital de canto por un grupo de 12 personas impidiadas en piano por Pablo Sosa. Clíos de la Cultura, Avellaneda.

A. Sarmiento 109. A las 21.30. Espectáculo "nos semblante" Ídile pastoral en dos actos (Miguel Conini y música de Alejandro Scarsella, Deregisi). Primera representación en Rosario. Higinio Salza, Bruno Corradi, José Rodríguez Faure, Régis Barria. Escenografía, iluminismo y vestuario del Instituto Municipal de Música.

Un elenco de mimos en labor de real mérito

La trayectoria artística de Angel Elizondo es demasiado conocida para que sea necesario destacarla. En "Mimemimo —mimense— mimia" reedita esa carrera a través de un espectáculo en el que con la máxima economía de medios, se obtienen excelentes resultados.

El espectáculo, clara aproximación al problema de la incomunicación humana, se desenvuelve con una refinada técnica expresiva. Quizá pueda objetarse una excesiva preocupación por el aspecto plástico que, en ciertos momentos, hace algo oscuro el mensaje propiamente mimico: no obstante, el balance resulta claro y ampliamente positivo.

También debe destacarse el fino trabajo de los actores, pero, a la par, coherente con el conjunto de la obra; no la contradice, la cierra intelectiblemente.

Aparte del trabajo individual es importante destacar la exacta composición de conjunto, que supera los problemas que plantea la sala II del Teatro del Centenario, donde se desenvuelve este acertado espectáculo mimico. Angel Elizondo no solo ha dirigido bien el trabajo de conjunto sino que también realiza una excelente tarea personal en la que se acentúa el aspecto plástico-expresivo sobre el puramente descriptivo.

Sus compañeros Graciela Stoll, Alberto Sava y Héctor Salvavida lo acompañan con solvencia. Sava, aunque un poco monótono, tiene momentos de casi excepcional capacidad interpretativa.

Los elementos complementarios muy adecuados, muy buena la iluminación y también la música de Proncé. Vestuario, escenografía (elemental pero expresiva) y canciones, acordes con el conjunto de este espectáculo altamente plausible.

S/d. "Un elenco de mimos en labor de real mérito", *La Nación* (12 de septiembre de 1969): s/p.

Mimos actualizados en una creación colectiva

"LOS DIARIOSS"

Creación Colectiva por la Compañía de Mimo de Angel Elizondo. Con los mimos: Pedro Barrault, Angel Elizondo, Silvia Gómez, Horacio Marassi, Diana Mijal, Juan C. Occhi, Elsa Pugliese, Rodolfo Quiros, Silvia Ruiz y Omar Viola. Dirección General: Angel Elizondo. En el Teatro Planeta.

Angel Elizondo, quien cuenta en su "curriculum" el haber sido alumno de Enlliennie Decroux, el célebre maestro de Jean Louis Barrault y Marcel Marceau, y que ha trabajado con el Ballet de "Aldo en el Pájaro" y el Ballet de "Mimí, Pantomimaria, Expresión Corporal", es un mimo de reconocida capacidad y calidad, creador que siempre ha caracterizado por dotar a su arte de algo más que la simple habilidad artesanal-limativa. Para ello siempre ha buscado temas que le permitieran comunicarse intimamente con

el espectador, transmitidos a través de su lenguaje específico: la acción.

"Los DiarioSS", su último espléndido producto de la creación colectiva de su Compañía de Mimo, es el más actualizado exponente de ello.

Allí, el grupo se encuestra de nuevo, en su amplio plato de diálogos y de su observación surge la verdadera valorización de éste, pues no es solo su contenido lo que le otorga su real valor sino su estructura total, que hace que además de ser un contendedor y propulsor de emociones y sentimientos, constituya al bofetón de papel con que juega un niño, el porto de un plátano o la frazada de un vagabundo que duerme bajo un puente.

Y es así que asistimos, entonces, a una verdadera fiesta

donde el ingenio, la imaginación y el humor se dan cita para confirmar un invaluable espectáculo lleno de vida, de spontaneidad y gracia — en

JUAN RAVIOLI

Ravioli, Juan. "Mimos actualizados en una creación colectiva", *Pluma y Pincel* 1, nº 13 (27 de septiembre de 1976): s/p

S/d. Crónica

(22 de octubre de 1978): s/d

crónica
FIRME JUNTO AL PUEBLO

• 901

Abruptamente concluyó el espectáculo teatral "Kak-Kuy", calificado por muchos críticos como el mejor del año. Según trascendió, la determinación fue de orden municipal, cuyos funcionarios objetaron el vestuario (o no) de las actrices y los actores.

CRONICA Matutina
BUENOS AIRES

22 OCT 1978

PLUMA y PINCEL

Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos
Año 1, N° 13, Buenos Aires, 27 de setiembre de 1976. Precio de suscripción a 150.

EL CRONISTA COMERCIAL • 16 DE OCTUBRE DE 1978 • PAG. 23

TEATRO

Espectáculo que va del mimo a la danza

"KAK-KUY" sobre la leyenda del kakuy. Interpretado por Patricia Baños, Carlos A. Diaz, Gladys Domínguez, Mónica Gallardo, Silvia Gómez, Marcela García, Horacio Marassi, Georgina Martígnoni, Eva Massej, Daniel Nanni, Juan Carlos Occhi, Rodolfo Quiros, Oscar Tissier, Omar Viola. Música: Roque de Pedro y Grupo Raices; Cine y diapositivas: Norberto Donati, Alejandro Fernández, Ana Clarke, Escenografía: Adriana Kaufmann; Dirección: Angel Elizondo, Horacio Marassi y compañía; Salas de estreno: Estrellas.

Llegados a este punto, los integrantes de esta compañía de mimo de Angel Elizondo pudieron estrenar "Kak-Kuy", espectáculo basado en la leyenda del kakuy. Este conjunto, que brindara el año pasado una excelente versión de "Los diarioSS", vuelve a empeñarse en un esfuerzo de gran magnitud, que une a todos por igual y que los convoca a una verdadera encrucijada en su profesión.

Llegados a este punto, los integrantes de esta compañía deben establecer y determinar fehacientemente si lo que intentan hacer de ahora en adelante es mimo o danza, ya que entre ambas expresiones media cierta diferencia que todavía se mantiene. Lo visto en el Estrellas, de gran belleza plástica y sugestivo contenido, escapa a los tradicionales espectáculos de mimo, y entra

decididamente en el campo del ballet, en una faz moderna y realista, que puede perfectamente encuadrarse en la más ortodoxa de sus disciplinas.

En "Kak-Kuy" no se encuentran los rasgos típicos de las compañías de mimo en las que o bien se imitan personajes célebres o animales, o donde la impresión se crea erróneamente con la acrobacia circense, no es el caso tampoco de hablar de esa técnica demandada por Marceau y Barrault, y a la mente de estos nombres es imposible eludirla, que se traslantan en los mimo-dramas. La representación, en este caso, asume proporciones propias y diferentes a las de su género.

"Kak-Kuy" toma elementos del teatro de mimo, pero también se nutre con generosidad en el de la danza, des tacándose, y esto es curioso resaltarlo, en este último aspecto, que es donde parecen encontrarse más cómodos sus integrantes. La expresión y el gesto adquieren una nueva plasticidad con el apoyo de una banda sonora que va marcando estrictamente las pautas a seguir, y que contribuye a que el espectáculo se defina sin discusiones en una buena muestra de danza contemporánea.

No es el tema de la leyenda lo que prioritariamente importa en esta representación que recurre a él solamente para poder corporizar un diligente esfuerzo de conjunto en el que la

idea principal es la de trasmitir plásticas y vividas imágenes.

Para ello, y en forma excepcional, el conjunto apela a un medio que les valiera hasta un rechazo de sala por parte de cierta empresa de la ciudad, y que consiste en realizar su entero espectáculo despojados absolutamente de ropas. El desnudo, en este caso, adquiere visos protagónicos y logra, tras el primer impacto —la plataforma rellena el aliento durante los primeros minutos de la representación— una perfecta adecuación al tema que los motiva. Por ello resulta un tanto exagerada la nota casi de disculpas que se incluye en el programa para justificar la inclusión del desnudo como símbolo de la expresión, porque está empleado en forma artística.

No es posible determinar las presencias personales en "Kak-Kuy" porque no se individualiza a sus protagonistas, pero si cabe una mención especial para la pareja que juega el rol principal, porque debe permanecer en escena y en movimiento casi todo el tiempo. Hay algunas diapositivas y un film muy corto que actúan como elementos de apoyo pero que pueden muy bien transformarse en prescindibles. Toda la compañía tiene una preparación y una inclinación artísticas que pueden prescindir, valga la redundancia, de efectos complementarios.

Eduardo Caffera

"DERMITZAKIS"

Crean "El hogar del artista plástico"

Caffera, Eduardo. "Espectáculo que va del mimo a la danza",

El Cronista Comercial (16 de octubre de 1978): 23.

Una prohibición que no se entiende

Siguen las novedades (algunas no merecen tal denominación, pero en fin...), y entre ellas, una de características excepcionales, "Apocalipsis según los otros", llevado a escena por la Compañía Argentina de Mimo, que desde hace tiempo dirige Ángel Elizondo, y que fuera objeto de una tan fulminante como incomprensible prohibición por parte de la Comisión Calificadora de la Municipalidad. Incomprensible, pues en su versión de los textos de San Juan, en si exponentes de una imaginería extremadamente cruda y simbólica, Elizondo, además de desplegar talento e inventiva, bien secundado por un vastísimo y muy bien preparado reparto (y con sugestiva música de Róque de Pedro) y excepcionales decorados y vestuario de Guillermo de la Torre, no sólo ofrecía un espectáculo de la máxima calidad artística sino que además, y a juicio del scriptor, lo convertía en alegoría, en fiel traducción de lo que el Libro Sagrado significa de revelación y de anatema, de condena y de fustigación. No lo han entendido así los censores, y es una pena, pues en consecuencia se priva al público porteño de una representación que se inscribía, por la generosidad de sus valores, entre lo mejor del año, original, extraña, subyugante y concretada de manera apasionante, por su lucidez y por su plasticidad.

El Economista

— Buenos Aires, 17 al 23 de octubre de 1980 —

Notas sobre Apocalipsis según otros y la censura: *El Economista* (c23/10/1980)

6 BUENOS AIRES HERALD

Friday, October 24, 1980

Press conference held

Actors defend freedom of expression

LIFESTYLES

edited by Pamela Wheaton



* (From left to right) Antonio Monaco, Osvaldo Bonet, Luis Bradomí, and Ángel Elizondo, speakers at yesterday's press conference on censorship at the Argentine Actors' Association. (Herald photo by Ken Gowan)

Buenos Aires Herald

EL HERALDO DE BUENOS AIRES

BUENOS AIRES, FRIDAY, OCTOBER 24, 1980

Notas sobre Apocalipsis según otros y la censura: *Buenos Aires Herald* (24/10/1980).

Un Original Espectáculo de Ángel Elizondo Combinó el Mimo y la Danza en la Representación del Apocalipsis

LA Compañía Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo, estrenó en el Teatro del Píquero, la obra titulada "Apocalipsis, según otros". Es un original espectáculo en el que se combina técnica de mimo, con gestos y corporal y un cierto sentido de danza. Elaborada a partir del Apocalipsis bíblico, la obra analiza los elementos más profundos de la crisis interna, individual de cada persona y, por ende, de la sociedad actual. Con un lenguaje totalmente simbólico muestra, a través de distintos cuadros, la influencia del progreso técnico, del armamento, de la alienación y las tentaciones mundanas sobre los seres humanos. Moviéndose en forma continuada y con una muy buena plasticidad, en una

realimentaria pero acertada escenografía creada por Guillermo de la Torre, la gente de Elizondo desmuestra calidad interpretativa y deja traslucir la buena tarea de la dirección.

El ingenio interpretativo es parejo y serio. El gusto desverbal es particularmente de los trabajos. La música de Roque de Pedro comienza antes que el espectáculo y va creando un clima especial. Es una ajustada sucesión de sonidos cuyas estribiladas o compasses suaves marcan la dimensión exacta de lo que se está mostrando en el escenario. Sobre el final, que es realmente apocalíptico, es donde la música tiene mayor importancia y contribuye a lograr el estremecimiento de la platea. Un detalle para analizar más

profundamente es el uso los desmandos (tanto femeninos como masculinos), que, si bien están realizados con un alto sentido simbólico y estético, resultan en algunos pasajes algo chocantes. No tanto por la carencia de ropa sino por las acciones que llevan por la obra y el tema, deben adoptar los artistas. En algunos momentos se podrían haber obviado o reemplazados. De todos modos, el lenguaje escénico de Elizondo es inteligente y profundo y prueba que la expresión y el dominio físico pueden llegar a reemplazar a las palabras. Cada cuadro es una metáfora de la historia de la humanidad, de la crisis mundial y de una decadencia inconsciente del hombre de nuestro tiempo.

"Apocalipsis, según otros" LA PRENSA 2-octubre-80 Visión descarnada de la vida a través de la mímica

Una visión descarnada de las pasiones y de la conducta humana, sin piedad y sin poesía, presentó la Compañía de Mimo de Ángel Elizondo en el Teatro del Píquero con "Apocalipsis, según otros" es un trabajo grupal (con veintidós mimos en escena) no sólo en lo que se refiere a la encarnación del Apocalipsis según San Juan, obra de la que ha sido tomado, sino también en la concepción de las distintas escenografías que plantean en el escenario. Los actores han utilizado recursos teatrales de buen cuño y han puesto en juego un estilo síntico de notoria plasticidad.

El marco, el juego de las luces y el desplazamiento complejo de varios grupos de actores en escena, muestran en la dirección a un Ángel Elizondo maduro y seguro en un arte de difícil comunicación.

El desenlace, generalmente utilizado por Elizondo, está concebido con criterio personal, simbólico y obedeciendo, a veces a la temática, sin embargo, está suscrito cuando habría parecido más natural someter en el caso de la escenificación del nacimiento, logrado con plasticidad y ritmo estético.

Precisamente este es uno de los cuadros donde la creación subjetiva de esta verdadera pesadilla de sentimientos humanos, se muestra en toda su crudeza. Un niño que nace es rechazado por sus otros hermanos que le procuran la

muerde a pesar de lo cual es devuelto a la vida por su madre.

La maldad, los celos, el egoísmo, la violencia arbitraria, el apocalipsis que se materializa en griego, lo oculto en el inconsciente humano, trae, según la tesis de la obra, la crisis colectiva de la sociedad por lo cual es menester su depuración.

La escenografía y vestuario de Guillermo de la Torre y la música de Roque de Pedro, son de acuerdo con el clima alicantino que se quiere fijar. Un clima que hacia su final parece simbolizar con todo su hábito infernal el "crujío de cadenas y rechinar de dientes" del Antiguo Testamento, como suprema expresión de los hombres por sus debilidades.

La corporización de la infancia, a veces pura, a veces un tanto maliciosa, no alcanza a suavizar el tema y su representación.

M. D.

Notas sobre Apocalipsis según otros y la censura: *La Razón* y *La Prensa* (2/10/1980).

Actores y una energética condena a la censura

Ante la prohibición del espectáculo "Apocalipsis según otros" —y el antecedente cercano de "La sartén por el mango"— la Asociación Argentina de Actores dio a conocer un energético comunicado en el que justifica el ejercicio de la censura, pide respeto a la adultez del público e intervención de la justicia ordinaria cuando supuestamente una expresión artística viole la ley.

Presidida por Osvaldo Bonet —cubriendo la ausencia de Jorge Rivera López— se llevó a cabo ayer una conferencia de prensa en la sede de la Asociación Argentina de Actores, con motivo de la reciente prohibición (que incluyó el cierre de la sala) del espectáculo de Ángel Elizondo, *Apocalipsis según otros*.

Bonet resaltó brevemente la historia de la censura en el arte y la cultura, recordó los casos de Eurípides y Molière, dijo que los censores son sin duda personas bien intencionadas y moralistas, pero que se equivocaron al minimizar la adultez del público, y agregó: "mirando hacia atrás, no recordamos el nombre de ningún censor, pero sí quedarán para siempre los nombres de muchos escritores que fueron en su momento censurados".

Elizondo, en su intervención, recordó que la censura artística está inquieta ante un nuevo brote de la censura sobre el teatro y recordó que el creador no puede verse limitado, ya que "su misión es solidificar una cultura adulta y no una cultura fiesta".

Luego, el secretario general de la Asociación,

Luis Brandoni, ratificó los conceptos de Bonet y dijo que también el cine arrojó conocimientos que permitieron los efectos permisivos de la censura, puesto que ella es responsable —destacó— en buena medida, del empobrecimiento de la pantalla nacional. "Afortunadamente —expresó— el público demuestra siempre que apoya lo bueno y vemos cómo repalan películas extranjeras que no tienen que podrían abordarse aquí. Esto significa que cuando se abre el panorama local, tendremos espectadores dispuestos a aplaudir el buen cine argentino."

Luego habló Ángel Elizondo, el creador del espectáculo *Apocalipsis según otros*: "Acabo de reunirme con la comisión calificadora —informó— y me prometieron asistir a una función especial con autoridades y periodistas, incluyendo al secretario de Cultura, para evaluar el espectáculo. Espero que se reponga, porque los desnudos son breves y de ningún modo ofensivos. De todos modos, esta promesa de reverente medida es muy alentadora".

Ante una pregunta que trajo el cierre de la sala, Brandoni recordó que la Asociación especial que la AAA formó para tratar casos de censura, Elizondo declaró que su propósito fundamental será avertir los temores de empresarios de las salas, que podrían ejercer —para evitar el riesgo de clausurar— una muy nociva forma de censura previa. "Esto no significa en absoluto —dijo— apafiar espectáculos autoritarios con la dignidad, nacional, la soberanía territorial, la moral pública y privada, y cualquier otro valor auténtico de los argentinos". Culminó sus conceptos recordando que no solo la Asociación Argentina de Actores, sino también otras entidades, afines —como SADE y Argentores— han reaccionado con similar alarma.

"La justicia —concluyó— es quien debe determinar

con sus resortes naturales si un espectáculo presumiblemente ofensivo es pasible de censura".

Antes de dar por finalizada la conferencia de prensa, se distribuyó un comunicado oficial de la entidad en el cual, entre otras consideraciones, se señala: "... la prohibición de *Apocalipsis*... fue acompañada por la clausura del teatro Del Pilar, la cual fue levantada al día siguiente, pero generando una lógica inquietud que sin duda derivará en una 'prudente' autocensura por parte no solo de los elencos sino que no querrán correr el riesgo de una clausura. Siendo que no tiene de orgullo el reconocer que el público argentino es un público adulto, capaz de elegir y discernir por sí.

Y si alguna expresión artística vulnera la ley, era la justicia —a través de sus propios mecanismos— la que habría de dictaminar. Porque de lo contrario se corre el riesgo cierto de la arbitrariedad, de que titilios pueden garantizar al censor que su juzgo no estará teñido de subjetividad". ¿Quién determina los parámetros en que se funda la censura? Y sobre todo, ¿quién puede arrogarse el derecho de ejercer un tutelaje, un paternalismo que nuestro público no ha solicitado?

¿Pero qué pasa en países que tienen en prisión una suerte de cárceles de castidad en la mente de quienes han llegado a la mayoría de edad y pueden disponer de su vida (ofrendándola a la patria si es preciso) pero no pueden elegir qué espectáculos van a ver o qué libros van a leer? La cultura genuina y popular es producto de la creación de los pueblos en libertad; libertad para expresarse, libertad para optar; libertad para aceptar. Y también para rechazar". Y termina: "El público argentino fue un público adulto, antes que los censores lo convirtieran —empleando una tristemente feliz expresión de María Elena Walsh— en un país jardín-de-infantes."



Notas sobre Apocalipsis según otros y la censura: Clarín (24/10/1980).

pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires - mayo de 1981 - n° 35 - Año IV

VIVA LA PAREJA



Verónica Ullán y Gabriel Chávez
en "Viva la Pareja".

El año pasado tuvimos oportunidad de ver y comentar "Apocalipsis, según otros" un espectáculo

atípico y de fuerte contenido dramático, cuya trayectoria fue abruptamente detenida por la censura que proyecta sobre nuestra comunidad sana y madura el miedo que les produce sus entremos de

se. Hace unos días asistimos a un nuevo espectáculo de la compañía de teatro que dirige Ángel Elizondo.

Sus jóvenes alumnos relataron en diez cuadros una especie de historia de la pareja que contempla más que nada las complejas relaciones psicológicas y el retrato de los síntomas que marcan las relaciones humanas. Esto es, el trabajo que Elizondo dirige sin dudar de la sello de este grupo consecuente y esforzado: intentar al espectador con una visión de la realidad negada por la cultura de la suegra, el mundo y el clero humor negro.

Si bien no todos los cuadros ofrecen el mismo tono, cuando el sketch del juego de la guerra algo extenso y el enigma del bádi de

maldito objetó, va creando una suerte de filosofía de la conducta humana de sólida construcción.

De lo que vamos resalta el modo en que la actriz que más que interpreta Verónica Ullán (enquadrada en este caso quizás abusiva de la brusquedad y la violencia) interpreta ella misma actriz con Gabriel Chávez en un delirante y excelente paso de comedia desenfadada donde se ven todos los matices de la obra. El resto del elenco compuesto por Horacio Gabin, Juan Carlos Oechagüen, Iván Parra, Rodolfo Quiroga y Patricia Rodríguez muestran los beneficiosos efectos de su trabajo en el teatro. ¡Ay, que la censura, no has destruido por lo que debías orientar sus "necesidades" a los perversos registros de su mundo! O, en su defecto, no te permitir a los adolescentes libertos de su infancia de desán y siestas inquietas.

S/d. "Viva la pareja", Pájaro de fuego IV, n°35 (mayo de 1981): s/p.

Ser mimo es una pasión que trasciende lo meramente visual, logrando un impacto en el espectador, al punto de dar paso a una "toma de conciencia". Angel Elizondo, director de la Compañía Argentina de Mimo y uno de sus máximos exponentes, responde a todos los interrogantes de una forma de expresión que día a día tiene más adeptos.



Elizondo, el mimo que sabe dónde pegar

—Podríamos comenzar hablando de "Boxxx", la obra que ustedes tienen actualmente en cartel, para ilustrar la propuesta del mismo en general.

que, en general, veía en lo competitivo un factor de equilibrio.

Evidentemente, la competición es un elemento biológico, pero lo que ocurría es que como todo lo que hizo el hombre, lo deformó, lo deformamos; deformamos el concepto básico de la competencia, la convertimos en una cosa completamente inhumana e inanimal, dura y sólida y falta de toda lógica... lo que lleva a que todo el mundo compita durante

todo el tiempo por toda circunstancia. Ahora, dentro de lo que es el boxeo, se considera que el boxeo corporal es muy terrible y menguas tanto vive en una lucha psicologica mucho mas grave, ignorandola. **Entonces la lucha se mantiene el boxeo, pero no criticandolo, sino criticando lo que nosotros hacemos de boxeo, el boxeo mismo.** Ademas, yo creo que el boxeo es todavía mas terrible, mucho mas horrendo que la lucha clinica.

Entonces, la idea es mostrar asi un golpe fisico, el terrible que representa un golpe fisico, y contraponearlo a un psiquico que no se ve y es mucho peor, mucho mas grave.

Mostrar la que le ocurre claramente.

al espectador.
—Claro.
—Como para que tome conciencia de eso.
—Claro. Yo no creo más en lo competitivo. Y creo que como base de una estructura social ya no sirve más, aunque pueda haber servido al capitalismo en un determinado momento. Creo que hay que buscar otras formas para formar y asociar grandes cosas. Esta es vieja, está gastada, ya no sirve más. Es un poco lo que pensamos a través de "Bar"...

—Has dicho “asumir el cuerpo”... Pensás que Occidente anda no ha asumido su cuerpo? —Para nada. Pero tampoco creas que Oriente lo ha asumido del todo. —Entonces, Occidente se ha encerrado en su cuerpo, y no se ha permitido ni se ha olvidado del cuerpo. ¿Pensás que se puede revivir esa cosa? ¿Puedes ser que el hombre asuma y viva en su cuerpo? —Amar es una palabra muy difícil. Yo diría asumir. Si es posible, amar. Pero amar es una cosa que no se puede practicar porque dentro de una fase muy temprana se pierde la falta de problemática conceptual. Yo no creo que haya nadie que pueda amar completamente su cuerpo dentro de esta estructura que lleva miles de años.

—Llegar a una integración de la mente y el amor.

el cuerpo.
—Claro.
Saber que uno es cuerpo.
Saber que existe algo en el cuerpo que tiene vida abstracta, por lo menos en el mo-

—**Hay un lenguaje corporal permanente en la vida diaria?**

—Sí. Pero acá se plantean varias dudas. ¿Qué es un lenguaje corporal? Los animales tienen un lenguaje corporal, muy rudimentario, pero lo tienen, claro. Los humanos, saben bastante exactamente qué quiere decir lo que hacen. Tienen la palabra, por ejemplo, lo que pasa a es que no es la palabra; evolucionando

Nuestro problema es que hemos evolucionado esta palabra hasta hacer algo muy com-

A black and white photograph capturing a dynamic moment during a sparring session between two female boxers. The boxer on the left, wearing a white t-shirt with stripes on the sleeves and shorts, is in a defensive stance with her right arm raised. The boxer on the right, wearing a dark t-shirt and shorts, is in an offensive stance, having just thrown a punch. Both boxers are wearing boxing gloves. The background is a dark, textured wall, and the floor appears to be a polished surface.

Una de las escenas de "Boxxx", obra que lleva seis meses en cartel en Los Teatros de San Telmo.

—¿Cómo es el aprendizaje del mime? —Se empieza por pasos muy simples.

—Claro, ya intervienen muchos factores. Evidentemente, a pesar de todo, sales cosas del cuerpo que uno puede detectar; pero lo más casi una problemática del lenguaje antes que un lenguaje real. Esto lleva a que el estudiante tenga graves problemas para comprender

—En la escuela tenemos tres departamentos: el de Departamento de niños, el de jóvenes y el de adultos. Evidentemente, lo que queremos es que el alumno empiece de niño, permanezca toda la gente no asocie esto con una carretera, donde va a estar toda la vida y tiene que

Yo, con el mismo, lo que hago es buscar el impacto visual. Que a pesar de todo, y a un ritmo que va, se presenten las imágenes para comprender un desarrollo de acción.

pesar de ser compleja nuestra forma de comunicación, atraiga por la visualidad. Estoy tratando de dar un lenguaje que es mucho

Elizondo: "En el cuerpo existe algo que tiene más complejo y humano que el que lograría si lo simplificara. En el mismo se usa mucho la simplificación".

—Quiero decir que uno al tiempo de ver una imagen visual que lo golpea, está viendo subliminalmente un lenguaje que se le va metiendo, *me va, arrancándole*.

procedimiento de magisteria inversa: tenemos descripto todo en lenguaje que tienen los animales, lo hemos complejizado, y tratamos de establecer un nuevo lenguaje. Es decir que ya entendiendo, que ya aprendiendo.

—Depende del espectáculo. En ese sí. Hicimos otros que no daban ganas de repetir durante una hora y media, porque era algo que alguien describía que un punto quiere decir tal cosa, en función de tales experiencias. Allí hemos encontrado un dato. Bueno, tratamos de todo, hasta... bueno, llorando, gritando, etc.

El ser humano no actúa como los animales, espontáneamente. No deja salir su lenguaje básico. Si tan sólo se fija en la superioridad de cada cosa, que permite nacer, pero que al mismo tiempo permite pensar.

El lenguaje del hombre, entonces, si fuera animal, sería un retrazo. Habría que ver la forma en que se aleja, ver las situaciones de intermedio, las que, aunque no se distinguen de las anteriores, no son tan evidentes.

intermedio para empezar a deducir. Es un río lo mismo.

S/d. "Elizondo, el mimo que sabe dónde pegar," *Tiempo Argentino* (25 de febrero de 1983): 3.

LA RAZON

Página 12

LA RAZON

Jueves 1º de agosto de 1985

Cómo matar el hambre

En el Teatro Catalinas se está ofreciendo ¡Hambrre!, un nuevo espectáculo creado y dirigido por Ángel Elizondo, que interpreta el Grupo Mimo 21. Un buen despliegue actoral.

NUEVAMENTE se presenta la compañía de Ángel Elizondo (Grupo Mimo 21), afrontando una problemática con originalidad sorprendente. Esta vez el tema es el hambre. Y como lo ha hecho en otros casos (*Pi-3, 14-La pareja*), por ejemplo, Elizondo vuelve a incursionar en la historia de la humanidad. Aquí el hambre viene desde Adán y Eva hasta nuestros días como un flagelo imbatible. Imágenes crueles, impiadosas, tremendas, tragicómicas y al borde de lo pánfilario nos enrostran una realidad innegable: el hambre en el mundo. Seguramente éste no es el mejor momento para que, a través de un espectáculo teatral, se nos haga reflexionar sobre un tema tan amargo como éste. Sobre todo si tenemos en cuenta los cuadros que reflejan casos típicamente locales (inyeras, mujeres que duermen en la calle, cirujas que comen de los tachos de basura) y que nos tocan profundamente.

Pero hecha la salvedad, no se pueden negar los valores de esta puesta que lleva el típico sello de su creador. Un elenco joven (como siempre) derrucha energía y violencia sobre el escenario. Corren, saltan, se golpean, ruedan abruptamente por el piso, en un afán des-

mesurado pero loable por mostrar con gestos lo que no se puede contar con palabras. Como en otros casos anteriores, también han recurrido a ciertos sonidos guturales, a la canción, a divertidísimas "sanatas" (como en el caso del yanqui que visita a una pareja de incivilizados) y a la música de Roque de Pedro, que se adecua perfectamente a la acción. Los cuerpos se transforman en muebles, en flores, en árboles, pueden representar tanto una vaca como un televisor, y reunidos en tres grupos logran convencer al público que son las carabelas de Colón. Todo está planeado y ensayado al milímetro. El cuadro más patético es sin duda el desfile indio para elegir una reina "de la belleza", en el que las jóvenes y prolíficas madres cruzan la invisible pasarela llevando en brazo el esqueleto de algunos de sus hijos muertos por el hambre. El espectáculo es fuerte, duro de soportar, por momentos tragicómico hasta el delirio y algo intrincado para quienes nunca vieron una puesta de Elizondo, pero es válido. Quizás debió tener otro final y no la del holocausto como única salida. En el mundo todavía quedan esperanzas.

Eduardo Marrazzi

Marrazzi, Eduardo. "Cómo mata el hambre", *La Razón* (1 de agosto de 1985): 12.

LA PRENSA

AVENIDA DE MAYO 1607 - NÚMERO POSTAL 1219 - BUENOS AIRES 11 - 23-1021-9 y 10211-9

Miércoles 14 de agosto de 1985

MÚSICA Y ESPECTACULOS - Página 15

Del hambre y de sus causas

Una excelente puesta para una idea a la que le falta vuelo, y por momentos, coherencia, es el saldo arrojado por el nuevo espectáculo que acaba de estrenar Ángel Elizondo con su grupo Mimo 21. Se titula "Hambrre", y tal como de allí se desprende el discurso tiene que ver con ese verdadera tragedia mundial que es el hambre, cuyas cifras, aportadas año tras año por organizaciones internacionales, causan cada vez mayor pavor. Pero el espectáculo no se limita a mostrar el flagelo; incursiona por otros senderos de él derivados, principalmente alrededor de sus causas y de sus efectos, por la aciaga constatación de la explotación que de otros seres humanos hace su prójimo, por la hiriente ironía de una sociedad que se mueve como si de verdad no existieran en su seno millones de hombres, mujeres y chicos, que sufren hambre las 24 horas del día, y que en muchos casos mueren de simple inanición. "Hambrre" se refiere también, y por último, a otro tipo de apetencia, aquella de orden espiritual, tan escasamente satisfecha por esa misma sociedad que ha otorgado al bien material una categoría máxima y excluyente, relegando así a un infimo nivel el resto de las aspiraciones.

La exposición del tema no revela mayor originalidad: salta del primer llanto de un recién nacido a la codicia del oro como factor decisivo

en la conquista de América; de la religión y sus formas a la explotación de las minas africanas; de la miseria una vieja "clochard" a la aberración del prostíbulo; de la esclavitud del galeote a la del televidente; de la piratería británica a la prepotencia inocente del dominio norteamericano. En su constante accionar recorre la tragedia, la farsa, el drama y el grotesco, y lo hace con distinta suerte, ya que a momentos de mayor elaboración se contraponen otros absolutamente obvios, así como a pasajes claramente inteligibles se oponen los de difícil captación.

Como en anteriores oportunidades, Elizondo da aquí cabal muestra de su idoneidad. Su dirección alcanza un óptimo nivel, sustentado en la plasticidad del movimiento, en el impecable ritmo, en la imaginación para plantear el hecho y también para resolverlo. A esos hallazgos hay que sumar la eficacia de la escenografía y vestuario (Mabel Pena, Mónica Tischi y Osvaldo Vina), así como el acertado comentario musical debido a Roque De Pedro. El elenco, mayoritariamente juvenil, se desempeña con gran entusiasmo, pero también con corrección. El movimiento de grupo ha sido evidentemente ensayado a conciencia; las actuaciones individuales revelan en general buenas aptitudes, reforzadas por un responsable trabajo profesional.

Carmen J. Rivarola

Rivarola, Carmen. "Del hambre y sus causas", *La Prensa* (14 de agosto de 1985): 15.

EL ULTIMO ESPECTACULO DE ANGEL ELIZONDO

Un viaje escénico por la existencia

El último espectáculo de Angel Elizondo para su Compañía Argentina de Mimo — *Señor pasajero* — logra acciones de intenso contenido a partir de diversas lecturas y de un viaje a través de la existencia. Elizondo pone a prueba la imaginación y cuenta con un efectivo elenco de intérpretes entre quienes se destaca especialmente Gustavo Martínez Villa junto a Marisa Desquer y un siempre

Trata el tema de que la vida es un viaje, la comparación entre el amor, la muerte y la vida. Mismo, creación dirigida por Angelina Gaitán, propone un espectáculo "desde dentro" en el cual son las acciones del drama las que crean la atmósfera, la muestra el inapreciable valor de los momentos más rutinarios de la vida y el amor, la muerte y la vida. Un viaje que nos lleva a la muerte, pero que nos lleva a la vida. Con cautela y excelente Horacio Marassi.

excelente Horacio Marassi.

cesariamente son explícitas.
En cuanto a Señorío pasajero, se parte

de un viaje sin destino. Varias lecturas pueden alimentar su comprensión. Una de ellas, prestando atención al desarrollo de la trama, muestra que el viaje es una diversa mercadería en los medios de transporte o de venta en las rodaderas de la ciudad. La otra, centrarse en la trayectoria existencial por la que se pone en fragmentos en tres. Es decir, la trayectoria que el personaje recorre, realizada y desarrollada se encuen- tra a poco de iniciado el espectáculo, casi al final de la primera escena de diálogos sentimentales. Los variados sentimientos que el trabajo social genera, el trabajo social interviene y esto logra —al menos lo ocurrió al crítico que el espec- táculo lo consideró una obra de teatro— la querencia de los actores en lo que se refiere a “comprender” el significado de tal o cual acción.

Porque más allá de los avatares del héroe protagonista está la vida misma, la vida cotidiana, la vida de la gente, la vida y, noble, aberrada, llena de matices, mag- gres. Elaborando todo lo presente, señaladamente, con sordina, perspectivas, acentos y matices, el autor de la obra, en su realización —la tónica de alto interés— de la función teatral, se propone la creación y el uso de invenciones teatrales. El escenario de un estudio, casi vacío y de poca iluminación, sirve de escenario para formar a partir del sentido del drama, que a la gente se va centrando en la vida cotidiana, la vida de la gente, la vida y, noble, aberrada, llena de matices.

que lo realizarán que en la plenitud de nuestra vida descubriremos el valor único de cada persona y de su experiencia. Y sucede otra cosa también interesante, la falta de conciencia de los personajes sirve para alejar la conciencia del público, no en un sentido de superioridad, sino por

reconocimiento transformado en descubrimiento. El pasajero transcurrió en el universo de universos, uno temporal y visible y el otro reflejo sustancial del tiempo, en el que las ideas desmenuzadas se apagaron como intermitencias de la memoria humana, como entidad ideal para constituir la memoria-imaginación. La imaginación se convirtió en la memoria y el discurso en la memoria y el discurso usado le permitió utilizar más bien a su intérprete. Esta memoria era la memoria de su discurso y no otra de sus maestros. La fragmentación del tiempo de la memoria se circuló en el discurso y se convirtió en su discurso excepcional. Busto es asimismo el discurso en su totalidad. Cabe destacar a Hernán Murias (el padre y otros personajes y sucesos) y a Elisa (la madre y otros personajes y sucesos).

Wilma, mundo y actor de notable comunicatividad, quería trabajar a los comunicantes y comunicarlos. María Desiderio, Jaime Balmaceda y los tres chicos, Javíer, Blanca y Carolina y Gauden querían comunicarse. En una, numerosa, una propuesta que no guita vueltas, una enigmática.

Latin American

Moros, Luis. "Un viaje escénico por la existencia", *Clarín* (30 de octubre de 1990): s/p.

EL PERRO MANCO

Hay en la plaza un perro que es más perro que el resto de los que allí olisquean, retozan o tiran de su dueño. No apunto "más perro" en el devaluado sentido de más hombre. Señalo perro a secas, callejero, común, no desnaturalizado por mezcla de raza alguna, y, no obstante, con una fuerte presencia en el paisaje. Animal de no pasar inadvertido por ser un perro más, sino de ponerse en evidencia por ser un perro más perro que otros. Digo animal que por sortilegio que escapa a la razón muestra ganas de ir más allá de sí mismo, como los místicos, los artistas o las ballenas. En el caso que cuento, un ejemplar que abandona el espacio de la **perridad** y se pone saltar espontáneamente en nuestro mundo como si fuera el suyo propio.

Tal mi impresión cada vez que topo con él. Desde donde se lo mire (y goce) toda otra característica (siberiano, de policía, de aguas, ovejero, etc.) desaparece ante la fuerza de su simpatía que alcanza lo espectacular sin rozar lo circense. Excepción (o gracia) que a ciertas personas les permite resguardar lo humano, sin que su condición de abogados, contramaestres o ebanistas socave lo principal. De un modo parecido sobresale este perro del montón de perros de la plaza. Por una disposición natural a celebrar lo que pase, por un temperamento a prueba de golpe, hambre o intemperie. Y, visualmente, por una alteración de su cuerpo que lo hace más llamativo todavía: su tracción está reducida a solo tres patas. O

más certeramente a tres (en ejercicio) y media (inválida). El accidente viene de mucho tiempo atrás. Más que manco correspondería decir que es paticorto.

Llegados aquí, el texto se denuncia a sí mismo como un ocioso ejercicio de retórica. Tanto decir bien podía haber sido salvado en el comienzo apuntando lo básico: **“Hay en la plaza un perro lisiado”**. El rodeo, el rizar el rizo y el buscar en la caja de los matices, viene impuesto por el impacto que me produjo este animal. Serán desvaríos provocados por el verano en Buenos Aires. O el deseo de eludir la historia en la que estamos presos. Cuento lo que viví. La plaza está. Solo hay que agendar la salida del perro.

Acepto que también vale una rotunda frase como **“Hay en la plaza un perro lisiado”** Aunque dicho así, secamente, informa solo un

dato y lo que intento es expresar la emoción que me provoca el acontecimiento. No por compasión. No por su pata faltante, que, por lo demás, es la más fuerte de su dislocada silueta. Hay algo aún más llamativo y expuesto: resulta que este perro sonríe. De par en par. Sea sentado, orinando, corriendo o yendo de persona a persona, lo suyo es sonreír. Es primero un animal sonriente. Luego un manco. Puede que finalmente haya en él un perro. No lo se.

Se que puede resultar chocante asociar perro con sonrisa. Pero ahí está. Tan propia como la de cada cual. Es por ello que la gente se detiene, lo acaricia y comenta su incansable beatitud. Hasta los muy hoscos lo contemplan y parten con media sonrisa de sorpresa en la cara. Es seguro que este perro tiene algo y que ese algo se le pega

a la gente que lo ve. Son más las sonrisas que prosiguen el camino que las que vienen viniendo hasta el lugar en el que puede estar el perro. Es como un milagro sin confirmación oficial. Un hecho más. O "un casual", como dicen algunos.

Pero no. Es el trabajo secreto de un artista. Esta información la obtuve pese al silencio de la muchacha que lo pasea. Ella es amable pero solo responde por señas. No parece ser muda sino una profesional del silencio. A mis preguntas las contesta con armónicos gestos que se hilvanan en el aire, en donde se deshacen sin que pueda antes descubrir su clave. Solo descifro al perro. Su sonrisa no precisa traducción.

Por fin, como decía, pude aclarar una parte (solo una) del misterio. La muchacha que pasea sin palabras es la hija de más renombrado

mimo argentino. El perro, un insólito alumno a quien este artista ha conseguido hacerle olvidar su pata perdida enseñándole a vivir sonriendo.

Sería grosero cerrar esta pesquisa con moraleja al uso. Por suerte, no la tiene. Aunque a mí, por momentos, me asaltan ganas de ir y plagiar al fabuloso perro de Angel Elizondo. Abandonar las muchas patas rotas en el bolsón del año ido y no quitarme la sonrisa ni para morir. Espero hacerlo. De no ser así, desde ya autorizo a quien pudiera encontrarme sin ella en cualquier sitio, me lo demande.

Esteban Peicovich

ANEXO IV: ALGUNOS MATERIALES DIDÁCTICOS

Carpeta: Técnicas (selección)

Objetos usados
Botas pulgas.
Bilas articulan punta y gran ancho.
Rey y atraves.
Forja sencilla y forja marginal.

TÉCNICA

(desde los museos)

Repisa. Tonda por la lata, para 19 bustos.
Ilustración. Dibujos. Fotos una?

Centradas a partir de la base y pegar.
Centradas a la base.
pagina de la base para el centro.
32 x 20 cm. 34

Indice: Hacer los personajes -
Hacer Capítulo. Hacer los personajes -
Hay capítulos. Pueden ser personajes -

RECOMENDACIONES O CONSIDERACIONES

Se pueden producir variaciones en cualquiera de los ejercicios y en el todo. Ello se recomienda según sobre todo está en función de la personalidad del profesor y de lo que quiera lograr. Me gustaría que todo sea siempre creativo, móvil. El profesor tiene, además, que tener muy claro que esto que se enseña no es absoluto y que si el alumno un día lo quiere contradecir al lo apoyará mientras dé un producto equivalente o mejor: es decir que si siguen al salir de la escuela hace todo lo contrario de lo que le enseñó pero hace ARTE (o VIDA) está bien. Incluso el profesor debe (desde mi punto de vista) impulsar esta actitud, mientras la posición del alumno sea de respeto hacia esto que nos costó tanto, mientras la "libertad" de hacer sea recíproca. Esta libertad de hacer no representa ausencia de crítica y en última instancia de autocritica. Dicha posición mía, mal comprendida, me ha dado muchísimos dolores de cabeza (o de estómago) pero me ha dado más satisfacciones, por lo tanto el balance es positivo.

Con respecto al profesor y al director digo lo mismo que para el alumno y el profesor. Toda esta estructura está fundamentada y probada, me ha dado muy buen resultado (a través de ella se creó un movimiento) y por lo tanto ha tenido vi- gencia. Creo que la tiene por mi constante búsqueda y espero que la siga te- niendo por la búsqueda de los profesores.

Este panorama móvil, tal vez desorientante un poco al alumno pero es mejor a la larga. Importante: todo el sistema está basado en el a la larga. Los resultados inmediatos me interesan y están siempre contemplados (no quiero que el alumno piense que es necesario 15 años para ser mimó, que se pruebe de entrada) pero en la disyuntiva en el a la corta o a la larga mi elección es a la larga, si la cosa es mejor. En una carrera, para mí, no cuenta el tiempo sino llegar bien. Creo que no sirve de mucho llegar rápido y morirse en el esfuerzo (esto es un símbolo por supuesto). Es decir que sería lo contrario de esta nuestra sociedad de consumo, guardando los aspectos positivos que pueda ella tener.

Mi forma de trabajo para planificar cada clase es la siguiente: divido una hoja chica en 3 partes y lo más sintéticamente posible, a veces en un código muy personal escribo

ANVERSO HOJA

<u>LIBERACION</u>
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
<u>IMPROVISACIONES</u>
.....
.....
.....
.....

REVERSO HOJA

Este de la hoja chica es importante de manera a que el profesor la pueda tener siempre consigo. Una vez pasada la clase se archive, a fin de llevar la continuidad (para las próximas clases), según la fecha. Al finalizar el año tengo todo el curso dado. En mi caso a veces una hoja me sirve para dos o tres clases, pues voy modificando en la misma hoja hasta que no do más. Esto es solo por falta de tiempo. Lo importante es que el profesor se entiende.

En lo que respecta a la técnica anoto un ejercicio por cada capítulo de acuerdo al orden establecido anteriormente. Esto no es absoluto: Siempre dejo 1 ó varios capítulos sin ejercicios de acuerdo a la velocidad de realización de los ejercicios que se va planteando en el grupo y que yo trato de dirigir, pero varía según las expectativas, dinamismo, etc. del grupo. Hay ejercicios que doy siempre: punto fijo, manipulación, contrapeso, gimnasia flexibilidad. Por lo general conservo el orden anotado pero lo puedo modificar de acuerdo a lo que vaya pasando. Los mismo para la sección Liberación, o Improvisación: Cualquier cosa que deba o quiera decir lo anoto en el lugar correspondiente. Si bien es cierto no tengo mala memoria no confío en ella, debido tal vez a mi facilidad de apasionamiento.

Todas estas son cosas que un profesor tiene que pensar o considerar de acuerdo a su personalidad. De todas maneras en nuestro sistema es casi imposible en la parte técnica, acordarse de cada uno de los ejercicios pues varían constantemente. Archivada esa hoja me sirve luego para continuar con la materia la clase siguiente, pues tomo la fase siguiente del capítulo: por ejemplo en la gimnasia de estilo después del último ejercicio de inclinación de paleta, el pivot de inclinaciones. Digo esto solamente con la idea de comunicar mi forma de trabajo que tal vez ayude en algo al profesor sea en esto sea en otra cosa, o tal vez no.

En nuestras clases nada se repite. Nunca un movimiento por ejemplo es hecho de la misma manera en las clases siguientes. Todo tiene que ser móvil, dinámico.
Este forma de aprendizaje corresponde también a la búsqueda de una escuela y, estilos argentino. Creo que no es posible dar una técnica limitada cuando no se sabe lo que es nuestro país en primer lugar, y cuando los habitantes que lo conforman provienen de todas las latitudes, con hábitos corporales, dinámicos, contextura muscular distintas. Tal vez esta técnica ecléctica irá definiéndose sola, a medida que se defina el país.

Ese nada se repite tiene sus excepciones: el profesor verá cuales son ellas de acuerdo a su experiencia. Cuenta para mí mostrar un mundo amplio, no un mundo restringido, cuenta no "deformar" al alumno con la repetición de un mismo movimiento o estructura que tal vez no le conviene o no conviene a lo que va a hacer con el mismo después, etc. Lo que no aprende a través de la repetición (que es el tipo de escuela que yo seguí y que es general en todas las artes y en todas partes) de un movimiento lo encontrará más tarde en el contexto de otro, por lo tanto al llegar al último ejercicio diferente podrá hacer el primero perfectamente sin haberlo trabajado. Esto de una gran ventaja, el alumno tiene las dos cosas. Tal vez no tiene una sola cosa a la más que perfección como en la danza clásica, pero la más que perfección no me interesa y de todas maneras el alumno puede intentarla si quiere pues tiene el método. En el caso de nuestra escuela posee muchas cosas bien. Tiene un mundo vasto, sin ser total (a propósito creo que lo total es mediocre dentro de las actividades humanas. El principio de limitación es indispensable para trabajar algo de fondo. Ello incluso está ligado a la falta de desarrollo total del cerebro humano).

Abolir el profesor. Una vez intentó una escuela sin profesor: no funcionó. Ello está explicado en la sección LI bración. De todas maneras sigo ligado a ella y creo que el profesor sin perder su rol debe tratar por todos los medios que el alumno aprenda solo o de los compañeros, por supuesto sin ser estos "profesores", pues sólo lo único que hay es un pase del rol. En algún momento del aprendizaje se intentará también ese pase de rol, de manera a que pueda aprender siempre, en cualquier circunstancia.

A pesar de trabajar en esta materia una parcialidad, la mano, poner en cada clase algún ejercicio de otras materias, donde se trabaje otra parte del cuerpo y alguno donde se trabaje el todo. Esto a fin de que haya salidas, que la parcialidad no impide comunicación sino que la favorezca. También que el alumno no se sienta encerrado. Que en algo mitigue su necesidad "natural" de aprenderlo todo a un tiempo.

¿Por qué se trabaja solo las manos? ¿O las piernas en otra materia? Etc. Es necesario que a través del trabajo de todo un año sobre un solo sector el alumno tenga claro que las manos solas pueden expresar cualquier vivencia (a su manera por supuesto) y que es necesario acordarse de ello y ejercitárselas siempre. También por nuestro tipo de trabajo que tiende a ser profundo. Solo se logra profundidad limitando y trabajando el terreno a fondo. Porque el cuerpo de un mime "completo" no debe ser como un instrumento sino como una orquesta. Esta orquesta puede hacer oír el violín o los violines (las manos por ejemplo) en algún momento, puede pasar a la cara (el piano por ejemplo), puede pasar a las piernas (los instrumentos de viento por ejemplo), puede pasar a la columna (los timbales por ejemplo), puede juntar cara y manos (piano y violin por ejemplo), etc. y puede jugar todo el cuerpo como cuando actúa toda la orquesta. Esta posibilidad de siilar da una gran riqueza al cuerpo y compensa las deficiencias que pueda tener nuestro arte por falta de desarrollo.

El alumno tiene más claro a través del tiempo cuales son las partes débiles de su cuerpo. Es mucho más fácil objetivar el sistema de aprendizaje, lo que le sirve para practicar o para enseñar. Los mecanismos del trabajo con las manos se repiten con la cara o piernas o columna, o brazos. Es necesario aclararles que no solamente separamos sino también unimos, hay técnico para todo el cuerpo dentro de nuestro sistema.

Las anotaciones teóricas incluidas en la parte de técnica o liberación se pueden dar o no, el profesor lo verá en función de su personalidad y de las expectativas del grupo. Lo que yo creo importante es que él las sepa.

Por otra parte se plantea un problema interesante con nuestros alumnos. Muchos concurren a aprender, pero en la mayoría esa necesidad a pesar de ser aparentemente el móvil, queda relegada por una gran necesidad de expansión, de movimiento, de gasto de energía corporal, etc. Esto muchas veces está en contra de un verdadero aprendizaje tal cual está programado en este método. Sería más apto para esa escuela sin enseñanza que una vez intenté, pero ocurre que esa solución por ser extrema tampoco creo que es la buena en este momento, el alumno se siente demasiado desprotegido, y tendría que tener ya tal vez desde la escuela primaria por lo menos un principio de formación que corresponda a lo que buscamos, una formación creativa que no tiene. A la edad en que nosotros los tomamos nos es muy difícil cambiar totalmente las estructuras sobre todoivamente. Tendrían que (de acuerdo a un proyecto que tengo en ese aspecto) inventar la historia de San Martín libremente antes de conocer la realidad; imaginar los límites de nuestro país antes de conocer su forma, decir que 1 más 1 son lo que quiera tal vez antes de saber que son 2. Todo esto llevado de una manera que no faustre al alumno: Porque en algún plano todo eso puede ser verdad.

Yo por temperamento antepuse siempre como alumno y como profesor la necesidad de aprendizaje a la necesidad de expansión, lo que no sé si es lo bueno, sé que a mí me dió excelentes resultados.

Por lo tanto el profesor verá el partido a tomar y analizará un poco también su personalidad de manera a incurrir en la menor cantidad de errores posibles. Por supuesto aprendizaje y expansión no son opuestos, pero los seres humanos o nuestra civilización los opusimos.

Creo que la teoría es indispensable para hacer un buen mimo en este momento. Muchas cosas no se pueden hacer si no se comprenden, pues el lenguaje corporal ha sido perdido, o está muy escondido tras la carga de tabúes o prejuicios. A pesar de ser un arte animal hay que reencontrarlo a través del intelecto. Grave problema, pues no siempre el individuo apto corporalmente tiene desarrollada su intelectualidad. El 90% de lo positivo que hice lo hice hablando mucho. Y gran parte de los problemas que tuve con mis alumnos los tuve por hablar mucho.

ACTIVIDADES MANOS

Se enumeran algunas actividades que pueden cumplir las manos para lo que el profesor crea conveniente:

- Abrir y cerrar puertas diferentes
- " " ventanas "
- " " canillas (diferentes tipos)
- Lavarse cara
- " manos
- " cuerpo
- " brazos
- " piernas, etc.
- Secarse manos, piernas, etc.
- Lavarse dientes (pasta, etc.)
- Peinarse, afeitarse, pintarse, etc.
- Vestirse (sacando ropa armario, placard): calzoncillo, camiseta, corpiño, bombachas, corset, etc.
Camisa, pantalón, zapatos, corbata, medias, faldas, saco, pullover, etc.
Prender botones, subir cierres, hacer moño, corbata, etc.
- Desvestirse, guardar ropa
- Comer con dedos, con tenedor, cuchara. Cortar con cuchillo mantequilla, pan, vaso, servirlo. Pasar platos. Poner sal, azúcar, etc.
- Anteojos: sacarlos, limpiarlos, ponerlos, guardarlos.
- Cigarrillo, fósforo.
- Alfiler gancho, prenderlo, desprenderlo.
- Abrir cajas, cerrar cajas, usar llaves.
- Pañuelo: sacarlo, sonarse, guardararlo.
- Libro, abrirlo, pasar hojas.
- Diario " "
- Prender lámparas (diferente tipo).
- Teléfono. Discos. Poner moneda, etc.
- Billetera, monedero
- Escribir
- Cartas, abrir sobre, sacar carta, guardarla, etc.
- Hacer y deshacer paquete.

- Usar una regla.
- Usar tijeras.
- Nudo zapatos.
- Ponerse un guante.
- Jugar a las cartas.
- Llenar lapiceras
- Ponersse reloj pulsera.
- Ayudar a alguien a ponersse saco
- Juntar pepeles y engancharlos.
- Destapar botellas (diferente tipo)

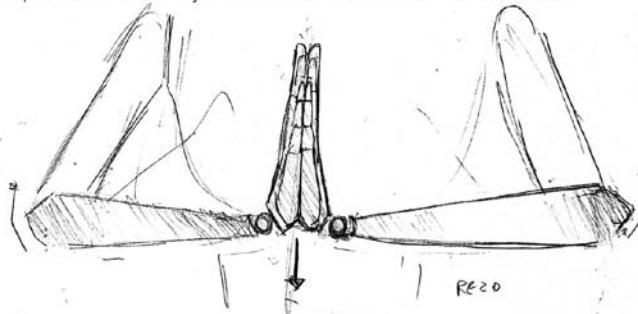
En este espacio anotar otras que puedan servir.

GIMNASIA FLEXIBILIDAD

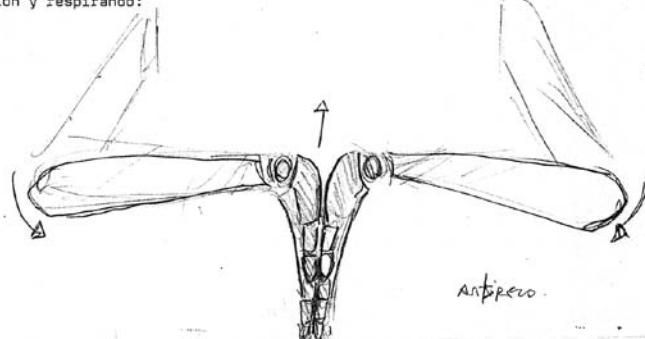
Comenzar por una gimnasia de flexibilidad todas las clases. Este tipo de gimnasia tiene que ser libre, sin mayor cuidado por las formas o dibujos que pueda tomar o recorrer la mano (o las manos) en el espacio, o en su relación con la otra. Por ejemplo: Con la ayuda de la otra mano rotar el pulgar en dirección a los demás dedos y después en sentido contrario. Es necesario sobre todo que pueda rotarse muy bien en sentido contrario pues es esto lo que hace a la mano "humana" y facilita la presión. Por esta característica le llamamos el dedo opositor (utilidad de la oposición).

Ejercitarse articulación de la muñeca tirando una mano con la otra y haciendo girar el antebrazo.

Colocarse en posición de "rezo" y de "antirezo" forzando las articulaciones:



Forzar "escuadra" con la otra mano, forzar "margarita" reteniendo un tiempo la posición y respirando:



Cuando se retiene un tiempo una posición inspirar y espirar pero sin fijar la atención en hacia donde va el aire. Todo tiene que estar en función del ejercicio.

Separar dedos con la ayuda de la otra mano o de un objeto, suelo, etc.- Mencionar los ejercicios que practican los carteristas. Hacerlos. Poner como ejemplo aquellos carteristas que conversan en una mesa y mientras lo hacen ejercitan sus dedos en el ángulo de la mesa o en las pates forzando las articulaciones.

Se puede tomar también otro tipo de ejercicios que fuerzan las articulaciones de las manos en otros oficios: piano, títeres, etc. ^{Buscado} Lo que cuenta es que las articulaciones que por lo general no trabajan lo hagan.

El profesor debe inventar algunos ejercicios pues esto se siente, es su personalidad. Y debe tratar de que el alumno lo haga, que a partir de acá ya desarrolle su creatividad. Por lo tanto es preferible que no se repitan los mismos ejercicios. Si se vé que esta continua novedad causa inseguridad se puede volver a algunos. Por supuesto en esto algunos son más necesarios, como la rotación del pulgar por ejemplo.

Este momento de la clase no debe ser largo y se puede hacer como el resto de la clase en la posición corporal que quiera el profesor. Puede ser sentado en el suelo como cada uno quiera, en sillas, en objetos, etc., sentados de una manera especial, paredes en cualquier posición, en una posición determinada, andando, etc. Cuenta que el alumno no se establece en una posición para trabajar sus manos sino que elles le sirvan en cualquier circunstancia. Se puede repetir algunas veces sentado como cada uno quiera a fin de que el alumno se acostumbre a trabajar cuando el resto del cuerpo no lo hace y al fin de que pueda aprovechar momentos "vacíos" en que por enfermedad, falta de espacio, lugar apropiado, etc., no puede mover su cuerpo. Por lo general este tipo de gimnasia crea una gran tensión ya que moviliza "partes" de nuestra psiquis que se mantienen en "inactividad" con respecto a su representación corporal. Esa tensión se manifiesta muchas veces en agresividad, sueño (bostezos), molestias, etc. El profesor articulará esto en función del grupo. Se recomienda de acuerdo a nuestro sistema que el profesor "canalice" en otra forma (similar o distinta) el mismo ejercicio o cosa, pero que no le avada. Por supuesto esto último también se puede hacer cuando se crea un ambiente muy conflictivo.

MOVIMIENTOS EXPLORATORIOS

¿Qué movimiento pueden hacer con la mano? Repetirlo varias veces. De otra manera. De otra, de otra, etc. Por lo general el alumno tiende a repetir movimientos ya aprendidos o que le salen "bien" o que son bonitos, etc. No hay verdadera búsqueda, exploración. Hacerles ver ésto (que todo está muy esquematizado), que exploren lo lindo y lo feo, que vean y sientan que hay articulaciones de los dedos que no mueven nunca. Que utilicen la imaginación, la matemática, lo que sea para producir nuevas asociaciones. Movimientos que les pertezcan más, que creen en ese momento ellos. Esto es muy útil pero muy difícil. Debido a todas las limitaciones y esquematizaciones a que nos venmos sujetos desde niños nos es muy difícil revalorar las cosas. Insistir hasta que se logre, porque de la modificación de un sector depende a veces la modificación del todo. Los movimientos se les agotan, cuando hay millones a hacer con una mano.

Después se puede sugerir que se cambien los movimientos, que cada uno tome el de un compañero, el que le guste. O el de alguien designado por el profesor (en este caso tratar de que sea el movimiento menos esquematizado, el menos "gimnástico"), o el del vecino. A partir de allí se pueden inventar centidades de cosas. Por ejemplo preguntarles uno por uno como se sentían cuando hacían el movimiento. De acuerdo a las respuestas pedir que cada uno interprete lo que sentían mientras hace el movimiento. Etc.

¿Cómo pueden mover las manos en el espacio? De otra manera, de otra, etc.

¿Cómo pueden ir desde un punto a otro con la mano o las manos? Ir y volver varias veces de la misma manera. De otra, de otra, etc.

¿Cómo se mueven las manos cuando tienen frío, calor, rabia, etc.?

Mover las manos sin parar, de otra manera, de otra, etc.

Jocarse las manos, las propias, las del compañero, etc. De otra manera, de otra, etc. Se pueden también hacer intervenir los otros sentidos en función de la mano.

Como pueden mover los manos de una manera:

fea, de otre, de otre, etc.
ridícula * * *
loca, * * *
tierna, * * *
linda, * * *
fina, * * *

Etc., hasta llegar a maneras incluso absurdas o "abstractas", que no significan nada pero que despiertan en el alumno la imaginación y la creación: manera lunática, manera jugosa, manera hipódémica, etc.- No dar ninguna aclaración sobre lo que significa la palabra (incluso puede ser una palabra inventada), que el alumno responda con el movimiento de acuerdo a lo que siente frente al estímulo auditivo.

Hacer lo mismo o similar con las acciones. Hacer lo mismo o similar con los gestos.

JUEGOS DE MANOS

El profesor inventa un juego de manos (algo que tenga carácter de expansión) y lo hace hacer. El tipo de juego es libre. Puede incluso ligarse a sonidos, palabras, otros movimientos, etc. Lo importante es que no sea ejercicio de coordinación sino fundamentalmente juego, aún cuando puede ser también ejercicio de coordinación o disociación, etc. Puede ser individual, interindividual o colectivo. Para que sea juego no tiene que ser muy difícil. Luego el profesor exigirá que el alumno invente juegos y si es posible el participará. Cuidado con esto (es la parte de técnica) si el profesor no domine completamente sus manos.

NOTAS: Haremos omitido el desarrollo detallado de este apartado, porque se trata de ejercitaciones muy específicas. A modo de información general enumeramos los títulos:

- GIMNASIA DE COORDINACIÓN:
 - Movimiento Circular
 - Movimiento Circular Alternativo
- GIMNASIA DE ESTILO:
 - Posición: Paleta
 - Inclinaciones Paleta
 - Pivot Tuckinaciones Paleta
 - Rotación Paleta
 - Trastacón Paleta
 - Pivot Trastacón Paleta
 - Contraposiciones Paleta
 - Posición Margarita
 - Todas las variantes anteriores
 - Posición Gombrilla
 - Posición Ganchos
 - Posiciones Cuadra
 - ONDULACIÓN Serpiente
 - Ondulación Liana.

GIMNASIA DE ESTILO

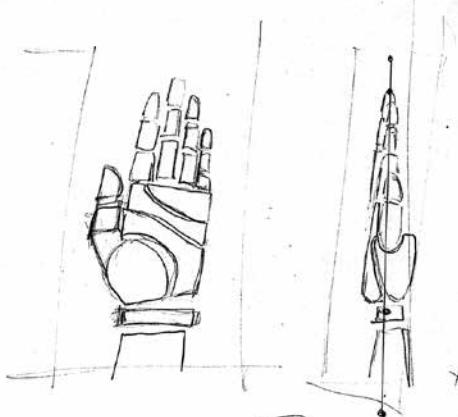
Es un tipo de gimnasia que cumple con los fines de toda gimnasia pero el mismo tiempo aporta un estilo de movimiento a la expresión. Al estar planificadas estrictamente la linea o líneas a tomar, la actitud del órgano movilizado, la velocidad, etc., nos sirve también para el control de nuestro cuerpo y el conocimiento de sus posibilidades motrices. Como este tipo de gimnasia no se da excluyendo todo otro tipo de movilización (cosa que sucedía en los cursos de Decroux que yo seguí) - (*)

-----, no "deforma" imponiendo una forma de movimiento o actuación que tal vez no entraña con la personalidad del alumno. Si le sirve quedará. También la diferencia está dada porque en Decroux se estipulaba mucho más, el elegía actitud, linea y velocidad, y a veces dinamismo. Nosotros preferimos marcar solamente la actitud y la linea dejando libres la velocidad y el dinamismo, cosas que se estudiarán aparte y posteriormente de manera que el alumno no ligue la necesidad de una cosa con la otra. Otra de las diferencias está dada porque Decroux rechazaba la falta de una velocidad, actitud y linea "pura", y dinamismo definido en la actuación. A ello le llamaba (estilo topinambur). Topinambur es un tubérculo "informe" parecido a la papa, creo que es la chufa en castellano (tubérculo de juncos). Sería más claro traducir topinambur por bergamota por ejemplo. La imagen es clara. Sería un estilo sin estilo, informe. Yo creo que este estilo sin estilo es también un estilo y por lo tanto válido si es artístico. Como la bergamota. Creo que es tan válida como cualquier otra fruta y que colocada dentro de un contexto puede ser más bella o más expresiva que la manzana o el datil por ejemplo. Lo único que este estilo topinambur (o bergamota) no se enseña (pero tampoco se prohíbe) está en la gente o no está: es por lo general el estilo corriente, el de la vida que podríamos llamar común.

POSICION PALETA: Tomar posición paleta (básica, cerrada) :

(VER GRAFICO PROXIMA HOJA)

(*) Digo "cursos de Decroux que yo seguí" pues en el momento de escribir este texto no sabía la evolución que podría haber tenido.



Los dedos uno junto al otro forman una "pared" plana. Desde la muñeca a la punta del dedo medio se puede imaginar un eje recto. Esta línea solo es una apariencia, una sensación o un eje sobre el que giraría la mano. Las dificultades son: colocar el pulgar (y el menique a veces) en la misma dirección que los otros dedos. Hay un ejercicio de rotación del pulgar que ya está explicado antes (gimnasia flexibilidad) a fin de lograr esta actitud. Otra dificultad es conservar esta actitud en las inclinaciones y otros movimientos.

posición paleta frente

posición paleta perfil

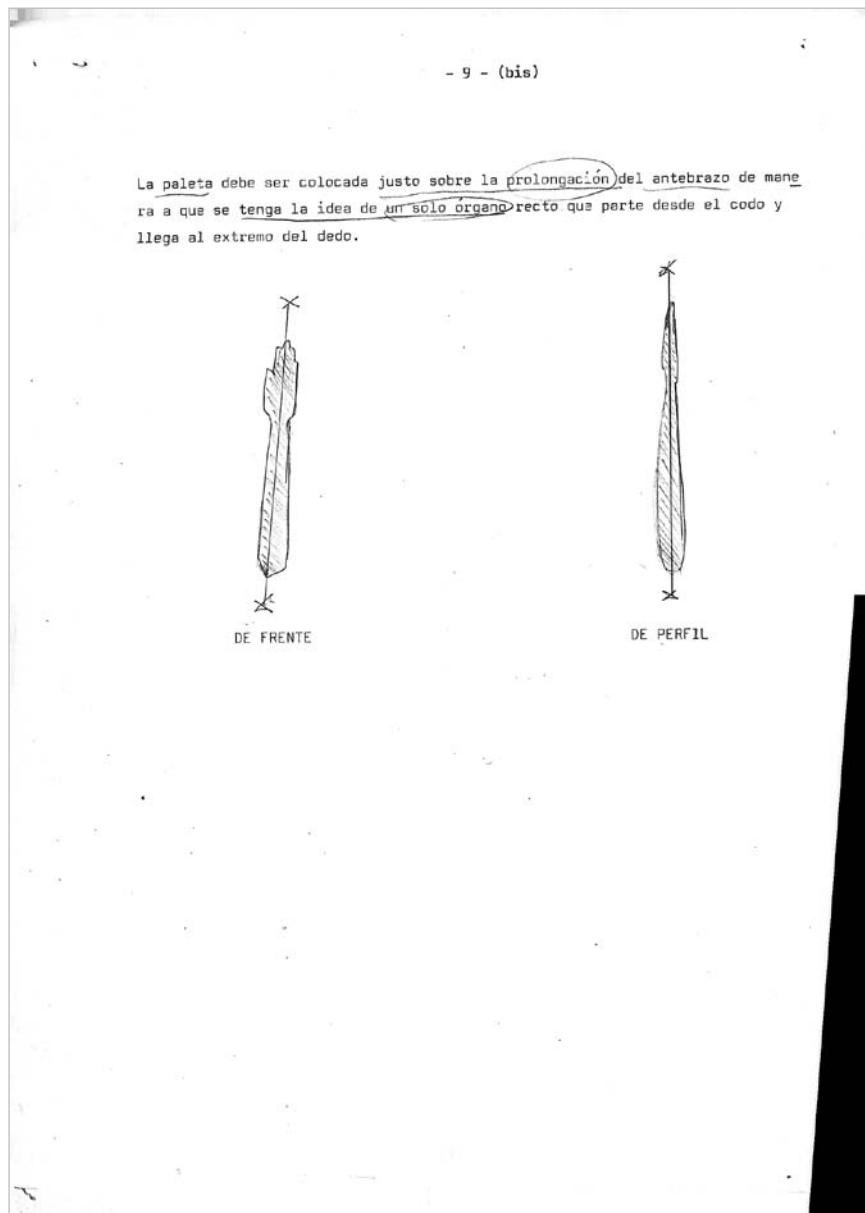
La paleta debe ser colocada justo sobre la prolongación del antebrazo de mano para a que se tenga la idea de un solo órgano recto que parte desde el codo y llega al extremo del dedo.



DE FRENTE

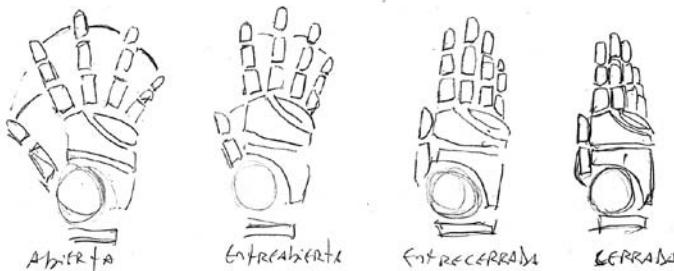


DE PERFIL



La paleta como las otras posiciones puede ser: cerrada- entrecerrada o entreabierta- abierta, según los dedos estén separados mas o menos. En las posiciones entreabierta o entreabierto y abierta las aberturas entre los dedos tienen que ser iguales, o equivalentes. Controlar esto.

Vista Frey

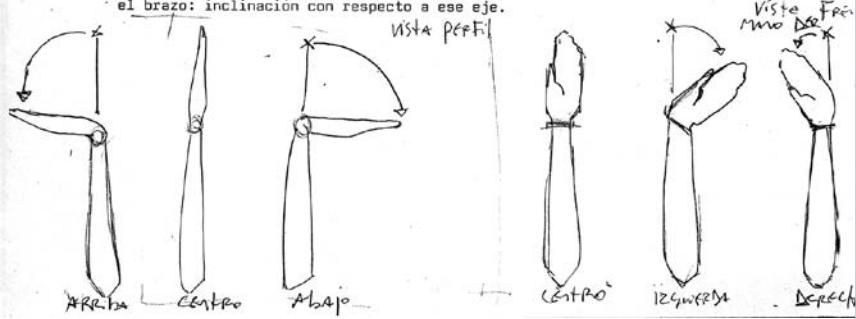


Pasar de paleta abierta a cerrada lentamente, cuidando que la mano se vaya abriendo pareja para todas las aberturas. Volver de la misma forma. Una mano, la otra, juntas, alternadas.

INCLINACIONES PALETA : (tomando como base la posición cerrada):

Una vez tomada inclinárla, sin deformarla hacia la derecha y volver al centro (exactamente el punto de partida, mano prolongación del antebrazo) tantas veces como el profesor quiera. Luego hacia la izquierda, luego hacia abajo, luego hacia arriba.

Decimos inclinación porque tomamos como punto de referencia el eje que forma el brazo: inclinación con respecto a ese eje.



Inclinar paleta hacia la derecha y volver al centro. Luego hacia abajo y volver, luego hacia izquierda y volver, luego arriba y volver sucesivamente.

Hacer lo mismo en el otro sentido sin perder la paleta.

Tomar otro orden.

Se puede hacer una mano, luego la otra, las dos juntas en la misma dirección o en dirección opuesta y alternadas.

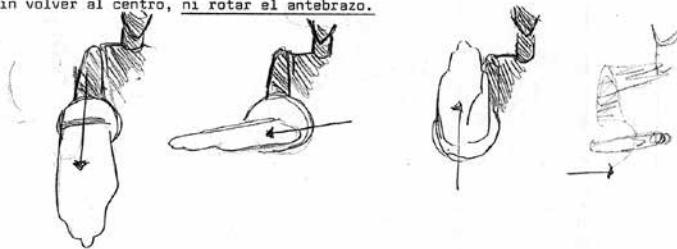
misma dirección

dirección opuesta

Se puede tambien movilizar ambas manos disociando pero esto ya es más difícil . Lo que cuenta es que el alumno guarde la actitud de paleta.

PIVOT INCLINACIONES PALETA :

El pivot es un movimiento que se efectúa uniendo las distintas inclinaciones sin volver al centro, ni rotar el antebrazo.



LA LEY DE LA GRAVEDAD

51

Por lo general cuando se hace un movimiento hacia abajo se coloca una tensión innecesaria. Es muy posible que eso provenga del mal uso que hacemos de nuestro cuerpo y la tensión que desplegamos continuamente.

Cuando nos sentamos en el suelo no nos dejamos ir hacia el sino que vamos a él. Cosa que no hacen los animales. Cuando un animal decide recostarse afloja simplemente. Aprovecha la ley de la gravedad. Como si la conociera. Nosotros que la conocemos no la aprovechamos. Cuentas cosas hay así. Por supuesto tampoco colocamos la tensión justa cuando hacemos un movimiento lateral o hacia arriba, pero esto es más difícil.

Se trata de hacer un movimiento de la mano o de los dedos hacia abajo sin esfuerzo, dejando caer la parte designada, con el control necesario si la mano o los dedos tienen que querer una determinada posición. Volver a la posición inicial. Otra vez, etc. Poco a poco tratar de que en todo ejercicio técnico los movimientos hacia abajo se cumplan por aflojamiento. Recordar que para que adquirir una buena técnica no hay que ponerle contenido. Esto será beneficioso sobre todo porque a una determinada técnica le podremos poner distintos contenidos y no uno solo como cuando nos acostumbrábamos a ligar técnica con contenido.

De esta manera el cuerpo respira, elimina tensiones innecesarias que permiten mayor cultura y resistencia, mejor expresión y comunicación.

Otro problema que se plantea con la tensión o contracción muscular necesaria para los movimientos laterales o hacia arriba. Casi siempre el alumno pone más fuerza de la que corresponde. Creo que debe hacerse con el mínimo de fuerza muscular dentro de la velocidad, recorrido, etc. pedido. Esto en la parte técnica. En lo que corresponde a la representación ahí lo que importa es la vivencia, el contenido sobre todo, y estos imponen otros cánones de acuerdo al personaje, conflicto, etc.

No hacemos ejercicios de tono muscular justo, pero lo anoto para que el profesor lo tenga en cuenta. Si hacen mucho este tono muscular se armoniza (bastante) solo.

Se puede luego tomar cualquier ejercicio de esta parte de técnica aplicando ^{la} en los movimientos hacia abajo la ley de gravedad. Si el profesor lo desea y si no complica mucho se puede también hacer aclaraciones sobre el tono muscular

AFLOJAMIENTO - RELAJACION

Si

Entendemos por aflojamiento al ^{o suave} aflojamiento. Y por relajación la pérdida mayor posible de fuerza muscular. Desde nuestro punto de vista una persona parada no puede estar relajada.

Me interesa más que la gente se afloje a que se relaje. En nuestra técnica hay relajamiento pero no mucho. Hay sobre todo relajamientos parciales, por ejemplo los eisamientos de energía. El relajamiento total para mí tiene el problema de la re-puesta en marcha. Más abajo se va más cuesta volver a la superficie, esto tanto en el agua como en la tierra. El relajamiento total nos sirve sobre todo como limpieza, y para anular el yo de manera que luego ~~esa~~ otro yo (tal vez más yo). Sobre todo debemos insistir a que la gente se afloje, que está disponible.

El capítulo precedente es también un excelente ejercicio del aflojamiento y puede ser incluido en este. También puede formar parte de una preparación para el relajamiento. Pero en esto habría que buscar un tiempo en la situación de falta de energía, ya que el hecho de llegar al máximo no condiciona el relajamiento. Una persona en el suelo puede estar tensa. Lo que hay que buscar en el relajamiento es que el músculo se desprima de toda la fuerza o energía posible. El inconsciente siempre carga al músculo a su manera, hagamos o no hagamos algo. Esta carga es muy difícil de sacar..

Hay gente que cree estar relajada porque conscientemente no coloca fuerza alguna y está muy tensa. /

En el ciclo básico sobre todo hablar de aflojamiento y no de relajamiento salvo en los casos que se estipulen en cada materia. Insistir pero que la gente se afloje.

Como se afloja alguien? Una palabra amable, una caricia, una pleteada a veces, un caramelo, la posibilidad de expresarse, la posibilidad de comunicarse, un coito, respirar profundamente, etc. etc. Me interesa que el profesor piense en los ejemplos y ponga otros. De allí pueden surgir ideas que tengan la forma de ejercicios. Uno de los fines de la escuela es aflojar (también endurecer cuando es necesario), pero no la veo como una escuela para relajar.

Pertenece al principio mimético, constituye una excelente gimnasia, desarrolla la imaginación, control, etc. Fundamentalmente emplea el mecanismo de la marioneta. Es decir que pasamos a ser objeto en esto también se encuentra muchas ventajas. Bueno es aclarar que siempre que nos mimetizamos en algo tenemos que asumirnos como objeto, ya que somos tomados por así decirlo por el sujeto al cual nos ligamos. En este caso esta calidad de objeto está llevada casi al máximo. Ella contribuye a lograr la entrega del individuo, además de otras cosas. En el teatro oriental es clásico el ejercicio de la marioneta y ella corresponde a la concepción oriental del ser humano objeto frente al sujeto universo. Equilibra personalidades demasiado individualistas, sirve al dominio del cuerpo, etc.

Aquí habría que hablar algo sobre la super marioneta de Craig. Es una concepción cara al mimo: la marioneta, pero no la marioneta común como la entiende la gente que no entiende a Craig y que dice que es inhumano, sino la Super, es decir que puede ser marioneta, aceptando ser dirigida al máximo como un instrumento que raspte hasta la más mínima vibración de un dedo, y puede cuando es necesario estar por encima de la marioneta y ser al máximo, sentir, rebelarse si quiere, como un ser "superior". Esto me parece que es lo más humano que se puede pretender, es tan humano que se parece a la idea de Diós (fenómeno tal vez, de ideal humano). Lo que se puede decir de Craig es que posiblemente su idea del actor haya sido demasiado idealista o teórica, pero no creo que esto sea un problema. Me parece que en el arte de la representación hay demasiada gente práctica y materialista, y esa gente "desubicada" como Craig le hace mucho bien al arte, aún cuando lo que piensen sea imposible de llevar a la práctica. Repito que hay demasiada gente dispuesta a hacerlo todo accesible, práctico, redituable. La posición de la Escuela no es la de Craig, pero quiere el Arte y la Vida y en el arte y la vida estos personajes son absolutamente positivos, admirables y necesarios. Recomendamos informarse.

Colocar la mano en reposo: imaginar un hilo que parte de la punta de un dedo y que tira (se puede hacer en cualquier dirección). La velocidad puede imponerla el profesor o darla el alumno. Se puede hacer con cualquier dedo y con cualquier parte del dedo o de la mano, no es necesario que sea un extremo, pue-

de ser un punto cualquiera en la palma o en el dorso de la mano o en cualquier falange de los dedos. Para la claridad de la visión es preferible que la dirección del hilo no se modifique, es decir que se sitúe un punto desde donde se tira o una línea del hilo que sea constante. La calidad de este movimiento es invasivo, es decir que actúa progresivamente. Por ejemplo si el hilo está atado al extremo del dedo índice lo primero que se moverá será la 3º falange; cuando la articulación de ésta con la 2º no dé más la 2º falange acompañará el movimiento; cuando la articulación de la 2º y la 1º no dé más continuará dirigiendo el movimiento la 3º y la 2º y 1º acompañarán; cuando la articulación de la 1º y la palma no dé más se seguirá moviendo por supuesto la 3º y la 2º 1º y palma acompañarán; cuando la articulación de la palma y el antebrazo no dé más seguirá dirigiendo el movimiento la 3º falange y la 2º, 1º, palma y antebrazo acompañarán. Así hasta llegar a todo el cuerpo si es necesario.

Como este hilo es una abstracción no hay que plantearse problemas de peso ni de resistencia del hilo, ni de fuerza, etc. es necesario no influenciar en la medida de lo posible órganos que no sean tirados directamente: por ejemplo en el caso del dedo índice los otros dedos y si se extiende luego al cuerpo la cabeza, el otro brazo, etc.- Este ejercicio se puede situar en cualquier punto del cuerpo y es muy útil no solo para hacer marionetas sino para muchísimas cosas más dentro de lo corporal. Nos limitamos a la mano (y al brazo y resto del cuerpo circunstancialmente) en esta materia.

No solo se puede hacer intervenir una velocidad sino también combinar velocidades o dinamismos por sectores de recorrido, hacer pausas, combinar con un supuesto aflojamiento de la tensión del hilo que puede ser hecho también en formas muy distintas, etc. Para el mejor trabajo de esa calidad invasiva del movimiento de que hablamos es necesario empezar por un fundido lento (el fundido es un movimiento que por su igualdad y poca velocidad puede ser detectado y analizado constantemente a fondo. El fundido no es la cámara lenta; en la cámara lenta hay distintas velocidades).

La vuelta se efectúa al revés. Si desde el índice se levantó todo el brazo lo primero que cede es el brazo, luego el antebrazo, luego la mano, luego la 1º falange, luego la 2º falange y por último la 3º falange. Solo cede un "órgano" cuando el anterior ya ha dado el máximo. La vuelta es como la ida, depende de como imaginariamente se tire el hilo. Se puede hacer con varios hilos en el mismo órgano o en diferentes partes del cuerpo, pero esto es ya complicado. Y se puede complicar por supuesto mucho más si los hilos tiran a diferentes velocidades, diferentes maneras y si cambian direcciones, etc.

EVOCACIONES :

Entendemos por evocación al acto que se realiza dando ilusión de realidad sin la presencia del objeto o recorrido real (caso de las marchas y otros desplazamientos sobre el lugar). ES UNA ILUSIÓN. Llevando al extremo este concepto todo la tarea actoral vendría a ser evocación pues no es la "real", es una ilusión, de allí la gran ventaja que tiene esta técnica en la educación del actor pues lleva al máximo su posibilidad evocadora (saca de escena el objeto y no emplea el espacio) y le permite entreñarse en lo que con menos "profundidad" hace cuando evoca un sentimiento o vive una situación. Todo puede ser evocado.

MANIPULACIONES :

Entendemos por manipulación al acto de levantar, llevar, bajar, trasladar, etc., un objeto sin mayor esfuerzo. Para que haya manipulación es necesario que el peso y resistencia del objeto sea muy inferior a la fuerza del sujeto. Por lo tanto en general se puede decir que es necesario que el objeto sea chico para poder manipularlo pero queda la opción de que objetos grandes puedan ser manipulados por individuos de mucha fuerza. En la manipulación toda la operación debe ser cumplida por las manos y brazos y en ningún momento la columna vertebral o las piernas deben participar de ningún esfuerzo. En cuanto la columna vertebral lo hace o las piernas toman una posición que facilite el desplazamiento del objeto estamos en presencia de un CONTRAPESO. La manipulación se acentúa cuando la actividad de columna y piernas es más inadecuada a ella. Da idea de superioridad. Deifica, se piensa que DIOS manipularía (tal persona es "manipulada" por tal otra, lo que en un sentido real es casi imposible) y desprovee al objeto de valor o acentúa sus cualidades de objeto. Se utiliza mucho en la "magia", donde tal vez hay mucho para aprender. La imagen del "mago" debe ser de que todo lo puede.

En la buena manipulación no deben existir problemas de espacio: la mano debe acercarse justo hasta el lugar para realizar la tome. Se debe tomar con los dedos imprescindibles (no utilizar toda la mano para un objeto chico por ejemplo). Al tomar un objeto no se deben tocar o mover otros objetos si están en grupo. No se debe errar en la acción: al primer golpe un encendedor debe estar encendido, una tapa debe abrirse inmediatamente, las roscas deben ser giradas y sacadas en los movimientos justos, es decir que el manipulador debe prever o saber todas las características del objeto y dominarlas. Debe calcular o saber y dominar el peso, la materia (no se le puede resbalar por ejemplo), etc. Este trabajo de prever las cualidades del objeto es sumamente importante. Si actuáramos con la gente en alguna medida así las ventajas personales o para la comunicación serían mayores. La manipulación da idea también de "humano", de inteligente, pero curiosamente los animales la emplean mejor que nosotros (en sentido figurado).

En la manipulación no se deben avanzar las dos manos a la vez pues esto sugiere que el individuo se pone en ruta íntegramente: una mano primero y la otra después. Tampoco se debe retirar las dos manos al mismo tiempo. Al dejar un objeto este debe quedar en la posición en que llegó al lugar. No se debe caer por supuesto. No debe cambiar de forma (hilos o piolines, pepeles, etc.). Debe ser hecha en lo restante con el máximo de economía. El dibujo en el espacio y la forma de cumplirlo conciérnen al estilo de actuación. Por lo general objetos chicos movimientos pequeños, etc.



"BALLET DE MANOS"

Es un ejercicio de coordinación que se hace en serie recomendando la serie al llegar al final. Una vez practicado y mecanizado se le puede poner el ritmo de un metrónomo o una música. Que el alumno sienta que no solamente con los pies se puede bailar, por ejemplo. Si el tipo de movimiento es libre, no es necesario que sea "plástico", incluso es preferible trabajar con movimientos del tipo de los llamados feos o inarmónicos. Se aconseja que el profesor haga los primeros montajes de movimientos. Luego que los alumnos vayan interviniendo y que poco a poco sean ellos los que estipulan los movimientos y el posterior ritmo si lo hay. Hasta llegar a una creación colectiva. Ella tiene la ventaja de reflejar distintas personalidades y por lo tanto hace que el alumno deba pasar de una a la otra lo que desarrolla su elasticidad tanto física como mental. Comenzar por 4 o 5 movimientos que se repiten e ir aumentando.

AISLAMIENTO DE ENERGIA

Es un relajamiento parcial. Para que exista por lo general se debe recargar de tensión los órganos que soportan la parte relajada. Por ejemplo: si todo el tronco está muy flojo las piernas tienen que hacer un esfuerzo mucho mayor.
Esta es una característica de todo relajamiento parcial.

Relajar la mano (por lo tanto el antebrazo tiene que tener tensión), llevar el antebrazo y brazo hacia atrás hasta que la mano caiga sola hacia atrás por el solo hecho del desequilibrio. Luego elevar antebrazo hacia adelante hasta que la mano caiga sola hacia adelante. Recomenzar.

Se puede repetir en varias clases el mismo ejercicio.

Resumen de lo trabajado en cursillo, Lima (8 al 12 de junio de 1981)

PRIMERA CLASE

Se empezó por un planteo con respecto a la ineficacia de los cursillos en general y a la dificultad de nuestro método pensado para tener mucho material (y no al perfeccionamiento de unos pocos) en resumirlo en cinco clases de dos horas. La idea para intentar solucionar estos problemas fue partir de lo importante y no de lo accesorio, y generalizar, de manera que el aprendizaje se pudiera continuar solo en alguna medida. Si un grupo se arma prometí “asistencia técnica”. Una cosa en la que insistí bastante fue en la necesidad de transformar todo aprendizaje en función de las circunstancias que rodean a cada país y de nuestra idiosincrasia latinoamericana, sobre todo respecto de lo que nos viene de Europa.

Se hizo el planteamiento teórico de la expresión y comunicación definiendo ambas posibilidades, y dando luego el esquema de lo corporal. Ver el “Esquema de la expresión corporal”.

Se definió al Mimo como arte de la acción y se lo diferenció por lo tanto de la pantomima y de la danza, otras artes corporales. Al definir de esta manera ampliamos las posibilidades y no nos ceñimos a la idea de que hacer mimo es ponerse una máscara blanca, ni tener malla, ni estar vestido o sin vestir, ni evocar objetos o trabajar con objetos reales, ni ser gordo o flaco, ni trabajar en un teatro, en la plaza o en un estadio de fútbol, sino de tomar la acción corporal como canal básico de comunicación. Si esto se cumple es mimo, utilice los medios que utilice. Hay un panorama restringido del mimo que hay que combatir de manera de hacer un arte que pueda dar cabida a muchas posibilidades y por lo tanto a mucha gente. Que la actual circunstancia de arte de élite sea solo un momento, debido a circunstancias históricas, así como le ha ocurrido a muchos movimientos vueltos después populares. Incluso en la representación admitimos palabras o sonidos mientras no sean lo importante.

Movimientos exploratorios

Definido el movimiento y luego como uno de los dos canales básicos de lo corporal puro, se trabajó con esta metodología de manera de enriquecer las posibilidades de movimiento que tiene el cuerpo. ¿Qué movimiento pueden hacer con la mano? De otra manera, de otra, de otra, etc., etc., hasta que

veamos que la mano tiene infinitas posibilidades de movilización y no dos o tres como se aprende por lo general. Hicimos que algunas personas transmitan a otros sus movimientos. Luego dar motivaciones de otro tipo: de una manera loca, frágil, verde, linfática, filosófica, ruda, etc. llegando a la invención de palabras que sugieran algo. El alumno no debe preguntar el significado, sino responder con un movimiento, incluso si no oye claramente los sonidos. Esto para tratar de lograr movimientos no codificados que son los que nos interesan más. Si no salen espontáneamente, pedirlos. Se puede continuar inventando otras formas de movilizar, de manera que se dinamice lo más posible el cuerpo. Luego se trabajó con piernas, pies, cara, columna, brazos, separadamente. Despues se asoció piernas y cara, cara y columna, columna y piernas, piernas y brazos, etc. Luego tres partes, luego todas, etc.

Con el mismo sistema se trabajó con acciones exploratorias, haciendo las adaptaciones del caso.

No se trabajó con gestos, pues gesto es palabra, y lo que cuenta es desarrollar el terreno de la acción corporal.

Gimnasia

Toda gimnasia es buena si no es repetitiva. Entrenar elasticidad, fuerza, equilibrio. Los alumnos mismos dieron clase de gimnasia aportando cada uno un movimiento, esto se puede continuar y sirve mucho porque se tiene contacto con distintos estilos. Habría que trabajar caídas, saltos, giros distintos, etc. También gimnasia de cara y manos. Yo di equilibrio: en un pie, mover la cabeza a ambos lados o cerrar los ojos durante un tiempo. Disociaciones: tienen especial importancia en nuestra gimnasia: una parte del cuerpo se mueve con una velocidad y recorrido, y otra lo hace con otra velocidad y recorrido distinto, se amplían las posibilidades del cuerpo.

Cuando hacíamos acciones exploratorias dije que cada uno hiciera su acción durante un tiempo. Luego que cada uno se fuera sumando a la acción de otro hasta ver si era posible lograr una acción general, de grupo, lo más espontáneamente posible, tratando de no forzar. Se llegó a un resultado bastante aproximado. Esto que inventé sobre el momento como una forma de continuar creativamente algo, y tal vez de allí partir hacia la obra. Nos sirvió como punto de partida para objetivar hasta qué punto todo nos puede servir para la creación si se desarrolla la posibilidad de inventar.

SEGUNDA CLASE

La clase comenzó con juegos que estaban haciendo los alumnos espontáneamente. Traté de aprovechar ese primer impulso buscando de ampliar posibilidades. Pero el planteamiento teórico derivó en una charla-discusión sobre cosas que no quedaron claras el día anterior. Como nuestra idea es la de dejar hacer y que todo se pueda discutir, se habló hasta que el grupo puso su freno en función de las circunstancias. Uno de los temas interesantes fue el del necesario olvido del cuerpo para poder expresar bien algo, para liberarse. Creemos que a mucha gente le conviene más olvidarse de su cuerpo que acordarse en función de los tabúes y la culpa que despiertan cuando se toma conciencia del cuerpo.

Mimetismo

Para hacer un personaje profundamente es necesario dejar de ser uno, olvidarse de uno. Se hizo ejercicio de mimetismo en el que el asumir, en alguna medida, la conducta del personaje (trabajamos sobre todo con animales) lo hace visible al espectador, si no está realmente. Se trabajó también con distintas facetas de la vida de un pájaro y la forma técnica de evocar el elemento aire en el vuelo, picada, planeo, etc. Luego se aplicó a una improvisación de manera que no quede como un elemento exterior, sino que se integre inmediatamente a un contexto dramático incluso si no se ha logrado ni remotamente una buena factura técnica.

TERCERA CLASE

Se aclaró que según nuestro criterio los dos problemas básicos del mimo son: desarrollar el lenguaje de la acción y la verdad de la actuación.

Verdad

Por ahora, la posibilidad de jugar. Desinhibición: no existe el desinhibido total debido a toda la carga represiva. Para llegar a nuestra estructura de “Liberación y juego” (se explicó) se comenzó por juegos estructurados, luego juegos condicionados: espacio propio, espacio común, espacio temporario, etc. Por último, se puso como objeto liberativo un caramelo. Cualquier cosa puede ser objeto liberativo: música, comida, materias que se pueden tocar, proyecciones, olores, etc. Hay que desarrollar todos los sentidos. Es necesario que los objetos o el objeto que ponga, sea para todos el o los mismos o

parecidos, de manera de partir de una situación lo más igualitaria posible. Se puede hablar, producir ruidos y sonidos, movimientos, acciones, gestos. Si se continúan las sesiones se puede ir cortando primero la palabra, luego el sonido, luego el gesto, de manera que todo se centre sobre el movimiento o acción. A esto llamamos “canalización”.

Se trabajó algo en perfeccionar la técnica de pájaros. Ondulaciones de brazos, vuelo, etc.

Se hizo ejercicio para desarrollar observación de las acciones y las posibilidades de responder a través de ella. En las improvisaciones salieron palabras y gestos que mostraron la dificultad de resolver ciertos momentos a través de la acción. Esto se produce por falta de recursos o por mala elección del tema. No todos los temas son óptimos para la comunicación a través de las acciones. Creemos que en el principio hay que buscar sobre todo temas aptos. Se propuso inventar ejercicios que desarrollaran la capacidad de accionar. El ejercicio mencionado al principio, que hicimos, fue: una persona entra, sitúa espacio, muestra su situación, etc. Luego entra otra que responde, etc. En una de las improvisaciones, el lugar estuvo lo suficientemente claro, mostrado, y eso derivó en un malentendido y, por lo tanto, en falta de comunicación. Se dijo que en ese caso se podría retomar la improvisación pidiendo que se insista en aclarar a través de las acciones. Se pueden inventar muchos ejercicios de observación, de desarrollo de la acción.

CUARTA CLASE

La técnica para nosotros tiene que venir *a posteriori*. Después de lo creativo.

Evocaciones

Se explicó que el mimo las emplea para dinamizar la escena y no como una muestra de habilidad. El trabajar con objetos o espacios evocados permite cambiar objetos o lugar sin el problema de la desaparición de los objetos o el lugar. Se trabajó dando leyes generales de los principales grupos de evocación:

- Manipulaciones.
- Contrapesos.
- Marchas (entre otras cosas se trabajaron posiciones de pie como punto de partida para marchas).

Fue una clase técnica pero reduciendo la técnica a lo indispensable, de manera de poder resolver cualquier manipulación, contrapeso o marcha. Se

insistió en que si no se ponía contenido sensible y se ubicaba dentro de un contexto dramático, eso no tenía sentido artístico.

QUINTA CLASE

Seguimos con evocaciones.

- Carreras.
- Evocación pared, mesa, colectivo. Se trabajó sobre el punto fijo, elemento técnico importante en este tipo de evocación.
- Evocación de espacios diferentes y forma de encarar transposición: agua, montaña, escalera, etc.

Se insistió sobre la necesidad del desarrollo de la acción corporal y hasta qué punto el gesto, al ser palabra, es negativo para ello. Se especificó que esto es sobre todo en el trabajo. Para la representación cada uno es dueño de hacer pantomima si quiere, o teatro. Se dijo que el mimo tenía que construir su lenguaje y, por lo tanto, podría ser muy negativo el tomar de otros lenguajes muy ricos como la literatura. El mimo tiene que descubrir sus propias leyes narrativas, por ejemplo.

Se habló sobre la necesidad de desinhibirse: todo lo que signifique desinhibición sin inhibición del otro o los otros, es bueno a nivel de preparación para el arte. Se puso de ejemplo a Strasberg.

Se mostraron fotos de espectáculos nuestros para ayudar a objetivar distintas posibilidades del mimo y que todo es posible mientras sea acción corporal. También se mostraron dichas fotografías con el objeto que se vea que se puede obtener la plástica y la belleza sin necesidad de centrar el trabajo sobre la parte estética.

Este es un resumen que tiene como finalidad ayudar a las personas que asistieron a las clases a recordar ciertas cosas y a objetivar un proceso. No es intención que alguien que no haya asistido a nuestras clases encuentre aquí un equivalente de las mismas. Seguramente muchas cosas dadas han quedado sin anotar debido a fallas de memoria y a la forma mía de dar las clases. Antes de cada sesión programo los temas y trabajos, pero ya en la clase me dejó también guiar por los emergentes del trabajo grupal o las necesidades de alguien. Ello hace que en algunos casos cumpla parcialmente con mi programa o en otros (los menos) nada. Creo también que toda clase debe ser creativa. Entre las cosas que quedaron sin anotar, recuerdo ahora la larga conversación que hicimos

a propósito de la historia de la pantomima y del mimo, y de anécdotas de Decroux y que nos sirvieron para aclarar más nuestra tarea.

Entre las cosas que me gustaría aclarar está la diferencia entre técnica de mimo y preparación física. Si bien es cierto que la destreza física se puede considerar como técnica, hay un capítulo de técnica intrínsecamente mímica que no necesariamente tiene que ver con la gimnasia común. Es bueno en el trabajo diferenciar una muy buena preparación gimnástica de un punto fijo o un contrapeso bien hecho o una acción bien articulada, etc. No hemos entrado en la gimnasia de mimo propiamente dicha, la gimnasia de estilo, pero lo dejo como inquietud. Muchos mimos que la gente cataloga como técnicos son buenos gimnastas o tienen una preparación corporal de la danza, por ejemplo, pero no tienen buena técnica mímicamente hablando.

Con respecto a la pantomima quisiera recordar algo que dijimos: se produce, sobre todo, cuando alguien tiene que decir algo a otra persona, sea real o evocada. Por ejemplo, es más fácil que se produzca en la representación de una reunión social que en la de un combate. Por lo tanto, la situación mejor para lo corporal sería el combate (en este ejemplo). Sin embargo, la prohibición de hablar o gesticular en una situación social sería buena para desarrollar la inventiva con acciones (aunque pueda ser frustrante). Pongamos como ejemplo, una sala de espera. Dos personas, cada una manifiesta su problemática a través de los comportamientos corporales. El problema se plantea cuando uno necesita dirigirse al otro.

Recuerdo que en la última clase hicimos también Articulación y Diálogo corporal (modelos).

Desarrollo del lenguaje de la acción corporal

BUENOS AIRES, 3/4/89

MIMO / CLASE 1

MATERIA: DESARROLLO DEL LENGUAJE DE LA ACCIÓN CORPORAL

Dada por: Ángel Elizondo. Informe: Carla Giúdice.

Comienzo: El espacio está ocupado por objetos como colchonetas, cubos de madera, bancos.

El mimo se encara como un ser animal. Partiendo de la base que el terreno de los animales no es parejo y de ahí su andar adaptándose continuamente a las

irregularidades del mismo. Gracias al caminar tiene que equilibrar su cuerpo continuamente.

Los alumnos se desplazan por ese espacio, primero caminando, luego aumentando la velocidad hasta correr.

En una segunda etapa, se sacan los objetos y la idea es evocarlos.

Tercera etapa, corremos cada vez más rápido y cuando nos detenemos se observan dos cosas, una es la respiración que en general se ve controlada con respecto a la animal, y otra es la soltura corporal que se logró adquirir.

Cuarta etapa, volvemos a caminar pero siendo conscientes de nuestro cuerpo y luego olvidándonos. Esto se repite varias veces. Se presta atención a los cambios.

Quinta etapa, desde el cuerpo olvidado y en el lugar que estemos con un solo movimiento tratamos de abarcar con los ojos, la mirada a todos nuestros compañeros, aumentando cada vez las velocidades.

Sexta etapa, nos paramos en el lugar y comenzamos a hacer ejercicios de respiración, tratando de absorber el aire por todos nuestros agujeros posibles y por partes.

Séptima etapa, volvemos a correr y se observa nuevamente cómo se ve nuestro cuerpo después de todos los ejercicios anteriores incluyendo la respiración.

2^{da.} parte –Liberación–

Se da como objeto liberativo la fabulación personal y los alumnos parten de estar acostados o sentados. Luego se va a analizar qué elemento influyó más en la liberación de cada uno, si todos los ejercicios de la primera parte o el mismo objeto liberativo en sí, como en este caso, la fabulación. En general es influencia de ambas cosas pero siempre una predomina sobre la otra.

3^{ra.} parte –Improvisación–

Se trata de mostrar con la espalda, la diferencia entre la risa y el llanto. Aprendiendo a ver y observar a cada uno de los que pasan. Luego se intentará articular los movimientos para que se aprecien mejor y en forma más clara.

BUENOS AIRES, 5/4/89

MIMO / CLASE 2

MATERIA: DESARROLLO DEL LENGUAJE DE LA ACCIÓN CORPORAL

Dada por: Ángel Elizondo. Informe: Carla Giúdice.

Se comienza hablando sobre los distintos tipos de caldeamiento.¹ Se explica lo que son de la siguiente manera: caldeamiento solo, es hacer cualquier tipo de ejercicio que a uno le sirva y generalmente uno hace lo que sepa según su información. Después viene el caldeamiento específico 1, que si es mimo lo que hacemos, se trata de caldearse con acciones específicamente. Luego se busca el caldeamiento específico 2 (libre), en donde se intenta, por ejemplo, si la acción es caminar, buscar todas las formas posibles de caminatas para ampliar y profundizar justamente eso específico. En este momento es donde se puede llegar a través de la repetición a la incorporación y además en forma libre si uno se ata a una caminata determinada.

Practicamos los distintos tipos de caldeamiento. Luego se trabaja caminando con la respiración (distintas formas), hasta correr y respirar cada vez en más tiempos.

Esta vez en un terreno o espacio regular, se intenta trabajar con imágenes el tema del equilibrio (paisaje). Ejercicio: estamos caminando sobre piedras que hay en un arroyo y vamos saltando de unas a otras. Intentamos mimetizarnos con parte del arroyo y lugar. Luego deslizamos los pies como si fuéramos a entrar al mar, uno y otro por vez. Buscamos la sensación.

Después intentamos escalar alguna montaña o roca, incorporando variantes, mirando alrededor etc. Finalmente unimos como queramos todas las acciones anteriores. Esta vez, el terreno irregular existe en nuestras imágenes y se traban nuevamente las evocaciones.

2^{da.} parte –Liberación–

Se habla bastante acerca de cómo surge y la gente plantea que no se engancha. Elizondo explica que para poder incorporar primero es necesario vaciarse de los conflictos y problemas que estamos trayendo. Esa, en definitiva, es la causa que justifica la liberación.

Hacemos una corta. El tema es partir diciendo palabras en voz alta.

¹ N. del Ed.: Se puede observar que el concepto de *caldeamiento* remite a la terminología de la teoría del psicodrama. Rojas-Bermúdez (1971) lo define como el "conjunto de procedimientos que intervienen en la preparación de un organismo para que se encuentre en condiciones óptimas para la acción", y considera dos tipos de caldeamiento: el inespecífico y el específico. Constituyen un caldeamiento inespecífico todos aquellos ejercicios previos que, por ejemplo, realiza el atleta de la prueba, para preparar al organismo al esfuerzo. El caldeamiento específico serían todos aquellos dirigidos a estimular determinadas unidades neuromusculares que participarán de una acción específica (21). Véase: Rojas-Bermúdez, J. G. (1971). *¿Qué es el psicodrama?* Buenos Aires: Ediciones Genitor.

3^{ra}. parte

El tema es EL ESTORNUDO.

Pasamos de a uno para improvisar, un estornudo real y luego uno sin ruido, corporal. Vamos en cada vuelta, encontrando nuevos matices que incorporamos, pues son necesarios para reemplazar el sonido.

Se sugiere que en el estornudo corporal la cabeza quede al frente y hasta llegar al propio estornudo, antes suceden otra serie de acciones que lo anticipen. Se habla del Chapó (sombrero), que puede traducirse como lo que sigue después, en temblequeo o vibración o alguna acción que cierre el acto terminando de aclararlo.

BUENOS AIRES, 6/4/89

MIMO / CLASE 3

MATERIA: DESARROLLO DEL LENGUAJE DE LA ACCIÓN CORPORAL

Dada por: Ángel Elizondo. Informe: Carla Giúdice.

Comienza la clase con ejercicios de técnica como caldeamiento. Pasamos debajo de un alambre, se arquea la columna al ras del piso. Luego se pasa por arriba del alambre. Después se practica una marcha contra el viento pero sin viento.

Luego se conjugan las acciones y se combinan.

Se habla acerca del significado del *ritmo corporal*, se toma la definición de un francés, como es el *compromiso entre la resistencia y la fuerza*. Se trabaja eso en parejas hasta encontrar el ritmo.

Luego se piden propuestas a los alumnos y se trabaja en conjunto.

[En lápiz: “Creo que en ESTA CLASE comienza el juego de romper el espacio”]

2^{da}. parte –Liberación–

El tema es reconocerse. Comienza en conjunto explorando a los compañeros.

3^{ra}. parte

La propuesta es que uno del grupo sale como espectador. El resto es una banda de delincuentes. Ángel es el carcelero y uno de los integrantes confiesa, pero el resto no sabe cuál es y tienen que averiguarlo. El que confesó, no tiene

que dar ninguna señal a sus compañeros pero el espectador también tiene que darse cuenta cuál es.

Todo se trabaja sobre la base de acciones corporales y personajes, si se puede.

BUENOS AIRES, 7/4/89

MIMO / CLASE 4

MATERIA: DESARROLLO DEL LENGUAJE DE LA ACCIÓN CORPORAL

Dada por: Ángel Elizondo. Informe: Carla Giúdice.

Comienza la clase, primero con un caldeamiento inespecífico durante 2 minutos, sigue con uno específico por 4 minutos y luego con un caldeamiento específico para ser veloces otros 4 minutos más.

Seguimos luego con la práctica de acciones dadas por Ángel, después de haber hablado sobre lo que significa el aflojamiento —que es necesario para ser *veloz*—. Practicamos caídas de aflojamiento y algunas acciones, y de a uno vamos mirando al resto del grupo para observar. Las acciones propuestas específicas son: levantar un barril del suelo que articuladamente sería así: 1) Aflojamos el torso hacia el piso con los brazos en posición de agarrar el objeto; 2) tomamos el objeto; 3) lo levantamos solo flexionando las piernas y poniendo la fuerza en ellas y la pelvis hasta enderezar la espalda; 4) estiramos las piernas y caminamos trasladando el objeto.

Otra acción es agarrar una manzana, que está arriba a un costado. 1) Estiramos el brazo y la pierna contraria; 2) agarramos la manzana; 3) juntamos la pierna contraria con la otra haciendo equilibrio; 4) volvemos con la manzana sobre la pierna contraria a su posición original pero flexionando un poco.

Otra acción es subir un bote y el movimiento del cuerpo se genera a partir de los pies solamente.

Otra es la cuerda floja, haciendo rebotes continuos y después fuerza con la cintura para equilibrar.

Luego, se conjugan todas las acciones anteriores durante algún tiempo, pudiendo agregarse contenido.

2^{da.} parte –Liberación–. Aprox. 20 minutos

El tema es contarle algo a otro a partir del contacto físico.

3^{ra.} parte

Se da un ejercicio de DECROUX, después de haber estudiado él,

lógicamente, cómo se comportaría alguien que se asfixia dentro de una habitación. Comenzaría a buscar el aire por alrededor, algo que venga del exterior, luego haría una espiral hasta finalmente buscarlo en el centro y arriba hasta caer asfixiado.

Pasamos algunos alumnos a improvisar.

BUENOS AIRES, 8/4/89

MIMO / CLASE 5

MATERIA: DESARROLLO DEL LENGUAJE DE LA ACCIÓN CORPORAL

Dada por: Ángel Elizondo. Informe: Carla Giúdice.

Comienza la clase con un *caldeamiento inespecífico* (2 minutos), un *caldeamiento específico* (4 minutos) y un caldeamiento específico 2 para ser veloces teniendo en cuenta el aflojamiento (4 minutos).

Continuamos luego con ejercicios a elección teniendo en cuenta la consigna de Romper el Espacio con todas las puntas de nuestro cuerpo. Se trabaja largo rato y cada uno mira a los demás. Se analiza un poco lo que se ve.

Luego las acciones propuestas por Ángel son: Circo, subir una cuerda –hacemos equilibrio con un pie y el otro está apoyado sobre la rodilla, tomamos la cuerda y cuando con las manos vamos subiendo, con las piernas bajamos flexionando, cuando estamos abajo con las manos arriba volvemos a subir las piernas y ahí tiramos de la cuerda hacia abajo–. Luego subimos al trapecio y nos hamacamos, nos tiramos al aire y cuando caemos subimos de a poco hasta agarrarnos del otro trapecio.

Después trabajamos en fundido con la idea de caminar en el fondo del mar, nos encontramos con otros, jugamos truco todo en fundido.

Seguimos con el caballo y jugamos un rato. Finalmente combinamos todas las acciones aprendidas por un rato.

2^{da.} parte –Liberación–

Para entrar a liberación, se estructura un juego propuesto por los alumnos. Ejemplo: la mancha, y Ángel va diciendo en qué momentos tenemos que ser conscientes del cuerpo y en cuáles no, olvidarnos del mismo. (Se concluye que para el que persigue es más efectivo ser consciente y para los que escapan es al revés, es más efectivo olvidarse del cuerpo).

A partir de ahí, comienza la liberación.

3^{ra.} parte

Esta vez vamos a trabajar un ejercicio propuesto por Decroux. LA DEBILIDAD. Tenemos que tener en cuenta todas las acciones que haría un tipo débil. Primero todos intentan pasar y lograr el ejercicio, Ángel va parando a cada uno. Hay que pensar largo rato antes de comenzar a efectuar el ejercicio para economizar la mayor cantidad de energías posibles.

BUENOS AIRES, 11/4/89

MIMO / CLASE 6

MATERIA: DESARROLLO DEL LENGUAJE DE LA ACCIÓN CORPORAL

Dada por: Ángel Elizondo. Informe: Carla Giúdice.

Objetivo: aportar elementos que hagan al desarrollo de la acción.

Comenzamos la clase con un caldeamiento inespecífico (3 minutos), luego Cal. Específico (4 minutos) y caldeamiento específico para aflojarnos (5 minutos).

Trabajamos con la idea de romper el espacio un rato. Luego Ángel propone acciones como una carrera, una marcha contra el viento y enlazar un buey. Las enseña técnicamente. Combinamos las tres por un rato. Después tenemos que accionar cada vez que Ángel repita una palabra con lo que la misma nos sugiera. Repite RIO, a intervalos. Finalmente seleccionamos algunas acciones y creamos una historia. Luego vemos alguna del grupo. Con todos los elementos anteriormente probados hacemos más rica la historia que representemos.

2^{da.} parte –Liberación–

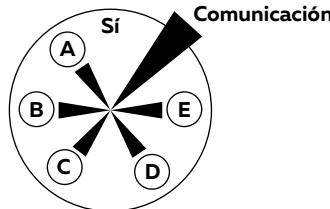
Nos juntamos en el medio, y el tema es acariciarse. Ángel por un rato va diciendo cuándo nos tenemos que olvidar del cuerpo y cuando tenemos que acordarnos –luego sigue libre la liberación–.

3^{ra.} parte

Ángel nos da una explicación acerca de lo que es el Sí Mismo, con un gráfico y relata sus experiencias con los sicóticos. Esto hace que comprendamos mejor cómo funciona liberación. El sí mismo se contrae y uno logra comunicarse, cuando se dilata pone más resistencia e impide la comunicación o conexión con el exterior, con los demás. Lo ideal sería que fuera flexible para adaptarse en cada circunstancia. Los sicóticos mantienen su Sí Mismo casi inalterable. Después se habla de la diferencia entre caldeamiento y calentamiento. Antes Ángel pensaba que no era necesario caldearse, sino encontrar lo que estaba dentro de uno. Luego surge el caldeamiento como preparación para encontrar lo que está dentro de uno.

Roles: A, B, C, D, E

N. del Ed.: El gráfico que se menciona y se reproduce en este registro remite directamente al esquema de roles de Jaime Rojas-Bermúdez.



Pregunta mía para hoy: cuando sentimos que no tenemos tono muscular, ¿qué ejercicio podemos hacer para conseguir el que deseamos? [En lápiz: “aún no la hice”].

Observaciones: En la primera parte, después del último caldeamiento a continuación probamos, como otro caldeamiento, darnos patadas en el culo.

BUENOS AIRES, 12/4/89

MIMO / CLASE 7

MATERIA: DESARROLLO DEL LENGUAJE DE LA ACCIÓN CORPORAL

Dada por: Ángel Elizondo. Informe: Carla Giúdice.

Comenzamos con un caldeamiento inespecífico durante 3 minutos, luego uno específico durante 4 minutos y finalmente con un caldeamiento específico 2 para esta materia (5 minutos).

Nos sentamos, practicamos como aflojamiento “las cosquillas”, nos las hacemos unos a otros durante un rato.

Ángel da luego como consigna, la acción de ponerse la camisa. Lo hacemos reiteradas veces con distintos contenidos cada vez. Por ejemplo, ponerla de maneras distintas libremente, ponerla pensando en un día de campo, ponerla apurado, corriendo, mojada, no queriendo ponérnosla entonces la rompemos a propósito sin que se den cuenta, ponerse la camisa del casamiento, y todo lo que se nos ocurra. La observación es que el ejercicio comienza a cansar después de 4 o 5 veces, pero cuando pasa ese tiempo y vamos encontrando contenidos la cosa varía sobre la misma acción.

Vemos luego improvisaciones de cada alumno en donde lo más importante como consigna es ponernos la camisa.

Ángel propone, luego, ejercicios de técnica como ser pájaros que nos hieren, vamos cayendo y en el último instante, tenemos que caer súbitamente al piso por aflojamiento.

Otra acción es caminar en una ciénaga y metemos los pies de a uno resbalando y haciendo fuerza para sacar el otro. Una vez que tenemos esa acción, le ponemos como contenido entrar al pantano seguros de nosotros mismos hasta la mitad, luego temerosos e inseguros, y una vez atravesado, volvemos a retomar esa seguridad (caminamos con gravedad).

Después vamos a caminar como en la luna, sin gravedad, elevando todas las partes del cuerpo que podamos.

2^{da} parte –no hubo Liberación– Continuamos entonces con la tercera parte, poniéndonos una cola. 1er ejercicio, mirárnosla y mirar la de los otros, hacer todo tipo de observaciones. Se crean juegos con las colas que tienen que relacionarse y hacer contacto. Después pasamos de a dos a improvisar algo relacionado con una oficina, pero tenemos la cola.

Finalmente la propuesta es hacer una obra de arte con una sola acción como es “la duda”, o mejor dicho estado o sensación. Se lo cita a Hamlet, se intenta hacer algo tan serio pero con cola. Se da como tarea pensar en hacer algo con la duda, explorando todas las posibles acciones corporales que puedan dar indicio de duda.

Aforismos Elizondeanos

La acción es buscar lo verbal en lo no verbal. La acción tiene un interlocutor, un destino, es un viaje. Para que ese viaje sea mejor es necesario saber el nombre del lugar al que se va. Ahí se liga con la palabra.

Un gesto es un movimiento del cuerpo que tiene una significación verbal.
Es el motor de la pantomima, arte del gesto.

El lenguaje corporal está dividido en tres sectores que son el del movimiento, el de la acción y el del gesto. Mucha gente nos dice que todo es movimiento. Es cierto. Algunos dicen: todo es acción.

También es cierto. Otros dicen que todo es gesto, y también tienen razón. Hay personas que dicen que todo es cierto. Y es cierto. Lo que pasa es que para diferenciarlos nosotros buscamos los caracteres que los distinguen, para que un determinado sector tenga su significado y su función diferente.

No es lo mismo decir que se le va a pegar una trompada a alguien,
que pegársela.

¿La danza es una forma de teatro? No lo es, pero puede serlo.

Caso concreto en el plano de la cultura occidental: el ballet.

En el plano de la cultura latinoamericana: la “danza del venado” de México, la zamba en Argentina, y muchas otras. El malambo, por ejemplo, que es una de las danzas por excelencia de Argentina, no es teatro, pero puede serlo. En principio, el malambo es una sucesión de mudanzas, nada más.

Una sensación internalizada es un sentimiento. El amor es un sentimiento, ¿cómo se explica entonces el amor a primera vista? Porque se internaliza –en este caso– no en un proceso, sino en un solo acto inmediato.

Dividimos el orden de la sensibilidad en sensaciones, sentimientos y necesidades.

Las sensaciones son pasajeras, los sentimientos son estables, y las necesidades son de compromiso vital. La sensación no tiene un compromiso vital, aunque uno puede morirse por una sensación (la provocada por un susto, por ejemplo).

El amor tampoco tiene un compromiso vital, donde se jugaría la vida por el amor (aunque puede tenerlo, no es necesario). El hambre sí lo tiene.

La definición de arte para mí es la de Decroux, la del prisma. La defino como la de un objeto que completa, expresa, comunica, a través de otros medios, una realidad más profunda.

El Mimo es un arte o proyecto de arte que utiliza el mundo de la acción en el mismo sentido en el que definimos el arte. Esa diferencia de estilos entre la realidad y lo artístico puede ser mínima, como en el caso del realismo, o máxima, como en el caso de ciertos creadores como Étienne Decroux.

La expresión es un circuito de salida de un sentimiento, de una sensación o de una necesidad del cuerpo, que se cumple en sí mismo por el hecho de cumplirse solamente. Lo que no quiere decir que comunique.

La emoción no es lo mismo que un sentimiento, la considero un poco superficial, aunque soy bastante emocional. Miro a mi hija y me emociono, pero me interesa más el afecto que le tengo que la emoción.
Hay gente que vive emocionada.

El silencio sería la ausencia total de ruidos o sonidos. Por lo tanto, no existe. Lo que las personas llaman silencio es una combinación armónica de ruidos y sonidos donde unos anulan a otros produciendo la idea de no-sonido. Solo dos veces mi percepción se acercó a la idea de silencio absoluto, y en ambas me produjo una sensación terrible: una fue en Bariloche, cuando se detuvieron las aerosillas y no se escuchaba ni siquiera un ave ni ningún otro ruido. Mi mujer se enterró en la nieve y yo no sabía cómo sacarla. Otra vez, en el campo durante un eclipse. Los pájaros dejaron de cantar, no había viento, nada, solo un silencio casi total.

El tipo de teatro tiene que poder bancarse los peores comentarios porque el crítico o el espectador tiene todo el derecho a hacerlos. Los artistas deben estar preparados para recibir devoluciones de todo tipo.

Siempre habrá alguien que no le gusta el espectáculo, o alguien que se duerme, o que putea, o que come un caramelo, o alguien que aplaude, o que se va de la sala, o que siente dolor de estómago, o a alguien que no le gusta la actriz, o alguien, alguien, alguien, alguien...

La ausencia grande o pequeña de algo, o cierta necesidad de algo, hace que recurramos a los otros. En mi caso, es lo que estructuró esta forma de encarar la acción: la creación colectiva.

Toda representación de tipo teatral es una evocación, de allí que sea muy importante recrear siempre, en alguna medida, ese mundo imaginario.

Hay una especie de heroicidad en los verdaderos artistas. En esos que *pase lo que pase* no resignan su compromiso con la obra, con el público, con su arte.

Autor: Ángel Elizondo.

Compilación, edición y notas: Ignacio González.

Colaboración especial: Franco Rovetta, Julia Elizondo, Sebastián Elizondo y Stefany Briones Leyton.

Autores de textos y entrevistas: Ángel Elizondo, Jorge Dubatti, Víctor Hernando, María Julia Harriet, Ignacio González, Esteban Peicovich, Samuel Avital, Alberto Sava, Georgina Martignoni, Gianni Mestichelli, Horacio Gabin, María José Gabin, Verónica Llinás, Gabriel Chamé Buendía, Mónica Gallardo, Eduardo Bertoglio, Pablo Bontá, Gerardo Hochman, Ricardo Gaete, Franco Rovetta.

Créditos fotográficos: *El fondo del Espejo #6*, por Sebastián Elizondo (1995/2020); Compañía Argentina de Mimo, por Sebastián Elizondo (2018); Serie de fotos sobre *La course* (1960), por Etienne-Bertrand Weill y que se reproducen con autorización de familiares; *Le jeu de cartes* o *Les 4 rois* (c1959), por Etienne-Bertrand Weill y que se reproduce con autorización de familiares; 7mo. Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo (1992), por esa institución; fotos de *Ka...kuy* y *Periberta* por Gabriel Chamé Buendía; foto de entrenamiento con Laudonio, por Gianni Mestichelli; fotografías del archivo personal de Ángel Elizondo.

Este libro es una publicación sin fines de lucro. El libro y las imágenes que se reproducen en él tienen objetivos educativos, de divulgación cultural e histórica. La mayor parte de ellas son digitalizaciones de materiales del archivo personal de Ángel Elizondo (como programas, críticas periodísticas, cartas, afiches, certificados, etc.). En el caso específico de las fotografías, se ha intentado mencionar los créditos correspondientes, pero no ha sido posible identificar a los autores de las fotos en todos los casos (como por ejemplo en las de algunos espectáculos). Por ese motivo, de conocer alguna omisión, les pedimos disculpas y les solicitamos informarla a la editorial del Instituto Nacional del Teatro para que pueda subsanarse el error en el caso que se realicen futuras ediciones.

Foto de tapa: Sebastián Elizondo.

Instituto Nacional del Teatro

Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación corporal

ÍNDICE

5 Prólogo(s)

13 Propósitos

17 Breve historia y práctica de este libro:
para entendernos mejor

27 Parte I: Inicios

29 Capítulo 1: Infancia y comienzos
45 Capítulo 2: Buenos Aires
58 Anecdotalario I

63 Parte II: Europa. Idas y vueltas

65 Capítulo 3: Buenos Aires-París
71 Capítulo 4: París-Berlín-París
77 Capítulo 5: *Les Ballets Populaires
d'Amérique Latine*
98 Anecdotalario II

101 Parte III: Maestros

103 Capítulo 6: Étienne Decroux
111 Capítulo 7: Maximilien Decroux
120 Capítulo 8: Jacques Lecoq
128 Capítulo 9: Maestros circunstanciales
133 Capítulo 10: Certificados. Los dos
Decroux
136 Anecdotalario III

139 Parte IV: La Escuela, la Compañía y algunos trabajos

141 Capítulo 11: La Escuela

153	Capítulo 12: Esquema de la expresión y comunicación corporal
166	Capítulo 13: La Compañía
175	Capítulo 14: Obras y espectáculos
209	Anecdotorio IV
215	Parte V: Dictadura y (auto)censuras
217	Capítulo 15: Una noche de comienzos del año 1976
227	Capítulo 16: <i>Los diariosss</i> (1976)
231	Capítulo 17: <i>Ka...Kuy</i> (1978)
240	Capítulo 18: <i>Periberta</i> (1979)
246	Capítulo 19: <i>Apocalipsis según otros</i> (1980)
250	Capítulo 20: <i>Argentina para armar</i> (1986)
253	Anecdotorio V
255	Parte VI: El Borda
257	Capítulo 21: Experimentando en el Borda
268	Anecdotorio VI
271	Parte VII: Apuntes sobre el mimo, el silencio y las palabras
273	Capítulo 22: El libro inédito
336	Capítulo 23: Apuntes sobre mimo
353	Palabras finales y epílogo
371	Anexos
373	Anexo I: Ángel Elizondo
404	Anexo II: Programas de mano, afiches y fotos de algunos trabajos
437	Anexo III: Críticas y artículos periodísticos
452	Anexo IV: Algunos materiales didácticos

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro (Tomas I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grossi, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores

teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Arístides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

**Caja de resonancia y
búsqueda de la propia escritura**

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana

Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández,

Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana

Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos País

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila,

Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel

Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán,

Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel

Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharzu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

Disponible en la web

El universo teatral de Fernando**Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.**

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quiéná?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no**existiera la muerte**

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra**Monólogo en ocho momentos**

De Cristina Escofet

Disponible en la web

Se necesita un cadáver

Guillermo Montilla Santillán

Disponible en la web

**Oveja perdida ven sobre mis hombros
que hoy no sólo tu pastor soy sino tu
pasto también**

Braian Kobla

Disponible en la web

Trópico del Plata

Rubén Sabbadini

Disponible en la web

Puesta en memoria. Siete monólogos

Manuel Maccarini

Disponible en la web

**La guerra de Malvinas en el teatro
argentino**

Compilación y Prólogo: Ricardo Dubatti
Incluye textos de Esteban Buch, Horacio del Prado, Alberto Drago, Mónica Greco y José Luis de las Heras, Sebastián Kirszner, Duilio Lanzoni, Rafael Monti, Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

**Dramaturgia Bonaerense
de Postdictadura.**

30 años. Una antología crítica.

Coordinadora: Julia Lavatelli

Prólogo: Oscar Rekovsky

Introducción: Julia Lavatelli

Incluye textos de Roberto Uriona y Miriam González, Mariano Moro, Luis Sáez, Cristian Palacios, Roxana Aramburú, Guillermo Yanícola, Ariel Farace, Omar Aita, Beatriz Catani, Marcelo Marán.

Ensayos críticos de Patricia Devesa, Mariana Cardey, Gabriel Fernández Chapo, Julia Lavatelli, Andrés Carrera, Sebastián Huber,

Agustina Gómez Hoffmann, Silvio Torres, Martiano Roa, Luz García, Daniela Ferrari, Mary Boggio .

Disponible en la web

**Idénticos. Micromonólogos
de teatroxlaidentidad**

Incluye textos de Rolando Pérez, Nelson Mallach, Fabián Díaz, Mariano Saba, Verónica Mato, Patricio Abadi, Flor Berthold, Sandra Massera, Gabriel Graves, Susana Torres Molina, Vanina Szlatynier, Valeria Medina, Lucas Lagré, Leandro Airaldo, Juan Francisco Dazzo, Pablo Iglesias, Macarena Trigo, Andrea Garrote, Jimena Aguilar, Carol Inturias, Juan Carrasco, Erica Carrizo, Lucía Laragione, Gabriel Cosoy, Alejandro Lifschitz, Rocío Villegas, Roxana Aramburú, Pablo Dos Reis, Ezequiel Varela, Facundo Zilberberg, Analía Sánchez, Nicolás Pota, Carolina Barbosa y Julieta Magán, Emiliano Matía, Jorge Diez, Alejandro Turner, Mariana Cumbi Bustinza, Santiago Varela, Javier Pomposiello, Silvina Melone, Anabela Valencia, Daniel de Pace. Prólogo: Estela de Carlotto, Raquel Albeniz, Luis Rivera López, Mauricio Kartun

Disponible en la web

Teatro para hacer con dos centavos.

20 obras nuevas

Carlos Alsina

Prólogo: Carlos Alsina

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigliani, Luis Sampedro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrofsky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelman

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Disponible en la web

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Disponible en la web

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

Disponible en la web

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Arístides Vargas, Bárbara Visnevetsky.

Compilación: Ana Seoane

Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano.**1950-2007 (Tomos I, II, III)**

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure,**Griselda Gambaro y Cristina Banegas**

De José Tcherkaski

Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz

y Carlos Pacheco

Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Disponible en la web

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Disponible en la web

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Disponible en la web

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

Disponible en la web

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

Disponible en la web

El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Disponible en la web

Teatro de objetos.

Manual dramatúrgico

De Ana Alvarado

Disponible en la web

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Disponible en la web

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit - 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Disponible en la web

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino

De Jorge Ricci

Disponible en la web

Exorcizar la historia.**El teatro argentino bajo la dictadura**

De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht

De Hans-Thies Lehmann

Estudios de Teatro Argentino, Europeo y Comparado

Jorge Dubatti

Palabras Preliminares: Jorge Dubatti

Disponible en la web

Gombrowicz en escena

Cecilia Hopkins

Disponible en la web

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO**El teatro, ¡qué pasión!**

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Disponible en la web

Memorias de un titiritero**latinoamericano**

De Eduardo Di Mauro

Disponible en la web

Gracias corazones amigos.**La deslumbrante vida de****Juan Carlos Chiappe**

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de**Víctor García**

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.**Tomo 1: el juego teatral en la educación**

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar**Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores**

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta**– testimonios, cartas, obras inéditas**

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL**Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomas I y II)**

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo

I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo. Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes**1921-2010**

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

Un teatro de obreros para obreros.**Jugarse la vida en escena**

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**Tomo I (1800- 1814)****Sainetes urbanos y gauchescos**

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**Tomo II (1814-1824)****Obras de la Independencia**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.**Tomo III (1839-1842)****Obras de la Confederación y emigrados**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.	Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo IV (1860-1877)	Tomo IX (1911-1920)
Obras de la Organización Nacional	Obras del Siglo XX -2da. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Selección y prólogo: Beatriz Seibel
<i>Disponible en la web</i>	<i>Disponible en la web</i>
Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.	Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo V (1885-1899)	Tomo X (1911-1920)
Obras de la Nación Moderna	Obras del Siglo XX -2da. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Selección y prólogo: Beatriz Seibel
<i>Disponible en la web</i>	<i>Disponible en la web</i>
Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.	Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VI (1902-1908)	Tomo XI (1913-1916)
Obras del Siglo XX -1ra. década- I	Obras del Siglo XX -2da. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Selección y prólogo: Beatriz Seibel
<i>Disponible en la web</i>	<i>Disponible en la web</i>
Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.	Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VII (1902-1910)	Tomo XII (1922-1929)
Obras del Siglo XX -1ra. década- II	Obras del Siglo XX -3ra. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Selección y prólogo: Beatriz Seibel
<i>Disponible en la web</i>	<i>Disponible en la web</i>
Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.	Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad
Tomo VIII (1902-1910)	Tomo XIII (1921-1927).
Obras del Siglo XX -1ra. década- III	Obras del Siglo XX -3ra. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Selección y prólogo: Beatriz Seibel
<i>Disponible en la web</i>	<i>Disponible en la web</i>

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XIV (1921-1930).	La comunidad desconocida.
Obras del Siglo XX -3ra. década- III	Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Andrés Gallina
<i>Disponible en la web</i>	Prólogo: Silvina Jensen
<i>Disponible en la web</i>	<i>Disponible en la web</i>
Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XV (1921-1930)	COLECCIÓN PREMIOS
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Obras Breves
<i>Disponible en la web</i>	Obras ganadoras del 4º Concurso Nacional de Obras de Teatro
	Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.
	<i>Disponible en la web</i>
Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XVI (1931-1840)	Siete autores (la nueva generación)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel	Obras ganadoras del 5º Concurso Nacional de Obras de Teatro
<i>Disponible en la web</i>	Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Iaura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Gobernori
	Prólogo: María de los Ángeles González
Iberescena 10 años. Fondo de ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas 2007-2017	Teatro/6
Compilador: Carlos Pacheco	Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Marcelo Allasino.	Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola
<i>Disponible en la web</i>	
Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos III y IV	
De Roberto Perinelli	
<i>Disponible en la web</i>	

Teatro/7**Obras ganadoras del 7º Concurso****Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9**Obras ganadoras del 9º Concurso****Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaño

Disponible en la web

Teatro/10**Obras ganadoras del 10º Concurso****Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional**de Ensayos Teatrales.****Alfredo de la Guardia-2010**

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11**Obras ganadoras del 11º Concurso****Nacional de Obras de Teatro Infantil**

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional**de Ensayos Teatrales.****Alfredo de la Guardia-2011**

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12**Obras ganadoras del 12º Concurso****Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

-dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

-dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

-30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponible en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponible en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagh, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull,
Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di
Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21º Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas,
Roberto de Bianchetti, Nancy Lago,
Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/
Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

20 años de teatro social en la

Argentina

Incluye textos de María Guillermina
Bevacqua, Gerardo Larreta y Valeria Andrea
Sánchez Martín, Cristian Palacios, Alan
Robinson, Camila Mercado, Elina Martinelli,
Lorena Noemí Calandi, Carina Noemberg

Disponible en la web