

Crear desde y a través de un cuerpo pensante. Entrevista a Susana I báñez.

Norma Adriana Scheinin
(Universidad de Buenos Aires)

Esta entrevista tiene, por una parte, un carácter de reconocimiento público a una artista argentina dedicada a la búsqueda de un trabajo creativo desde y a través de un cuerpo pensante. Trataremos de considerar tres momentos básicos de su trayectoria: los inicios y el desarrollo de su actividad en el país, la etapa de Danza-Teatro en Alemania, y el regreso a la Argentina con su mirada y sus reflexiones como maestra.

- Vamos a iniciar esta entrevista intentando recordar cómo comenzaste tu trayectoria en la danza.

- A veces lo conversamos con compañeros que también empezaron tardíamente - como yo, a los 21 años- a tomar clases de danza y a fantasear con poder algún día llegar a bailar, o no, con todos los beneficios -que para mí existen- y las dificultades, en comparación con lo que regularmente se piensa al comenzar de niños o con menor edad. Me orientaron -porque en realidad vino más desde afuera que a partir de mí misma- sugiriéndome tomar clases de danza contemporánea.

- ¿En qué época nos situamos?

- Eso es en el... entre el bombardeo de Plaza de Mayo y la caída de Perón. En medio de todo eso empecé a tomar unas clases individuales y, finalmente, fui al Estudio de Ana Itelman. Estela Maris, que era primera bailarina de su Compañía, dictaba los cursos de iniciación. A partir de que se fue consolidando este deseo de bailar, de realmente pensarme sobre un escenario, empecé a ampliar mi lenguaje de movimiento en training, tomando clases de danza clásica y moderna. Los hechos se fueron sucediendo muy rápido y, un tiempo después, me propusieron pasarme a

las clases de Ana, cosa aterradora para mí, porque la gente que bailaba con ella en la Compañía era la que tomaba esas clases.

- ¿Cuál era tu contacto con la danza como espectadora?

- Comencé a ver espectáculos de danza en esa época, y a conocer lo que era la danza contemporánea. Me entusiasmé mucho. Al año siguiente me invitaron a bailar en el ciclo de Jóvenes Valores, con coreografías de Delfy Kaplan, Sara Pardo y Noemí Fredes, y ahí empecé a trabajar con mucho entusiasmo, hasta decidir que me dedicaría a la danza. Más tarde continúe con este grupo que se amplió con el nombre de "Septeto de Danza". Ahí empecé como secretaria del estudio donde nos nucleábamos, dando también clases para principiantes. Eso se fue desarrollando y creciendo. Este proceso de comenzar a bailar y hacer funciones con el grupo en lo que eran las carpas de la Dirección de Cultura en distintos lugares, también en giras al interior -estamos aproximadamente en el año 59-, sigue hasta el año '61, en el que llega Dore Hoyer a Buenos Aires, y es contratada por el Teatro Argentino de la Plata para armar un pequeño Grupo de Cámara y otro grupo como gran Coro de Movimiento para bailar en ese teatro y el Teatro Colón. El público la seguía muchísimo a Dore. Ella estaba viniendo casi regularmente a Buenos Aires a hacer funciones en el Colón, en el Ópera y en el Argentino de la Plata como bailarina solista. En el Grupo de Cámara éramos nueve personas, algunas de las cuales fueron más tarde artistas destacados, como Oscar Araiz, Iris Scaccheri y Lía Jelín. El contrato fue por un año. Por las exigencias de exclusividad en este grupo, me retiré del "Septeto de Danza". A partir de eso algunos siguieron trabajando en pequeños grupos hasta que en 1963 se creó "Amigos de la Danza", que agrupó coreógrafos y bailarines de tendencias técnicas clásica y moderna. La dirección de esta Asociación logró la posibilidad de funciones, una vez al mes, en el Teatro San Martín. Lo destacable fue que los coreógrafos podían trabajar eligiendo integrantes de las dos tendencias técnicas. Fue muy beneficioso para todos nosotros compartir este proceso conjunto. En este período, hasta el año 1968, Oscar Araiz difunde su trabajo en esta Asociación, presentado obras como La Consagración de la Primavera y La doncella y el unicornio. Esto influyó en que lo convocaran para

dirigir el Ballet del Teatro San Martín.

- ¿Cuándo se crea?

- En 1968. Oscar integra la Compañía con 20 bailarines, contratados anualmente.

- ¿Hasta cuándo se extiende este período?

- Hasta el 71. Oscar realizó obras importantes como las ya citadas y *Symphonía*, *Romeo y Julieta*, *Magnificat*, *Halo*, *Cadenas de Fuga* de Dore Hoyer, *Concierto de ébano*. En el 69 hacemos una gira por Europa: París, Inglaterra, España. Como en el 71 no se nos renueva el contrato, se crea en ese año el Ballet Contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires en el Teatro Cervantes, donde realizamos las obras anteriores y estrenamos *Reina de Hielo*. En 1973-74 se crea una Compañía independiente, "Troupe", estrenando en el Teatro Odeón Araiz *on the rocks*; actuamos también en otros teatros, con varias obras creadas para este nuevo teatro como *In agada da Vida*. Antes de terminar el 74, me retiro de la compañía. En 1975 el grupo se desintegra y cada uno sigue por su cuenta. Surgía mucha gente nueva. Se abrieron escuelas de danza como la de Margarita Bali y Susana Tambutti; hubo intenciones de crear otras escuelas, por ejemplo la que dirigía Cristina Barnis. Se comenzó a fantasear con una escuela que fuese más para la formación de muchachos. Eso ya lo había iniciado Oscar cuando estábamos en el San Martín, por la escasez de bailarines. También daba clases allí Ana María Stekelman. O sea que cuando Oscar se fue, y quedamos los que quedamos, en medio de esa hecatombe comenzó a haber más movimiento en la danza. Ana Itelman empezó en su estudio sus trabajos más orientados al Teatro, y creo que allí, en general, apareció una inclinación en la que cada uno, con su orientación distinta y propia, fue buscando el camino de lo que puede ser la Danza-Teatro.

- ¿Cómo seguiste tu propio camino en ese momento?

- Yo seguí tomando clases sueltas con Ana. Con ella hice un curso de Teatro-Danza organizado por algunos de los integrantes del Grupo de Danza del Teatro San Martín; seguía también tomando intensamente clases con Renate Schottelius. Fue, como te dije, una época de gran desbande, con algunos que se agrupaban para seguir bailando, hasta que se formó nuevamente el Grupo de Danza Contemporánea del Teatro San Martín ya por decreto, nombrando como directora a Ana María Stekelman. Entonces volvió a haber un Grupo de Danza estable Municipal que continúa hasta el día de hoy. Pero ya para ese entonces habían pasado diez años de nuestra ida; justamente eso recordábamos el día que nos reencontramos para el festejo de los treinta años del grupo: ¡que nosotros cumpliríamos nuestros cuarenta años!

- Retomemos tu historia en el Teatro San Martín.

- En el '86 estuve trabajando como asistente coreográfica del Grupo; ya para esa época estaba como director Mauricio Wainrot. Entre los herederos de aquel viejo grupo que habíamos trabajado con Araiz, estaban Ana María, directora del grupo por varios años; desde el año 85 la dirección estuvo a cargo de Mauricio. Es cuando yo paso a trabajar invitada por él. Más tarde se fue y yo continué con nuevos directores.

- ¿Cuál era tu función?

- Visar los ensayos, hacer correcciones, controlar y asistir a las funciones como asistente coreográfica. Eso hasta el 87, en el que yo dejé la Compañía.

- ¿Podemos volver atrás, para considerar tus inicios con el "Sistema consciente para la técnica del movimiento" de Fedora Aberastury?

- En el año '73, yo estaba ya preguntándome por qué teníamos que bailar lo que

hacíamos en las clases de danza. Es decir: que el lenguaje de expresión fuera el que se hacía en las clases de técnica. No entendía cómo podíamos encontrar un camino, de entrenarse, abrirse y poder crear más efectivamente cada uno los propios movimientos. Porque veía cada día más la repetición del tipo de técnica como lenguaje, que de alguna manera se daba desde la técnica de Margaret Graham. En este caso la razón era justificada. Pero con Oscar Araiz nunca repetíamos; siempre proponía sus propios movimientos y eso, desde mi punto de vista, nos daba un gran potencial creativo como intérpretes. Nos permitía interpretar los movimientos, entenderlos, tomarlos según la calidad de las circunstancias del personaje. Ese desarrollo está muy ligado a la Danza-Teatro, no sólo porque tiene que representar algo como teatral, sino por el proceso emocional que puede conllevar cada personaje; cómo mostrar lo que se moviliza internamente para realizar esos movimientos, darles un contenido y poner eso, que no es interpretar superficialmente para pasar a ser también otra cosa estereotipada. Y en esa pregunta, buscando mucho ese camino de quebrar lo más ligado al training o a lo muscular, tratábamos de encontrar lo que podría llegar a ser. Una amiga y colega de mis inicios, Beatriz Amábile, me habló de unas clases que estaba tomando con una persona que le parecía muy interesante. Se trataba de Fedora Aberastury. Beatriz ya daba clases siguiendo esta línea y me invitó a participar. Me sorprendió lo que estalló en la primera clase, luego de un rato de estar repitiendo un movimiento en el que no me pasaba nada, y fui detrás de eso que emergía absolutamente impresionada por lo que había pasado conmigo. A partir de ese momento me interesó mucho ese trabajo. Aproximadamente un año y medio después fui a conocer a Fedora. Le dije que era alumna de Betty y generosamente me invitó a sus clases.

- Recordemos que esto sucede en una época en que ya venías transitando un camino en la danza.

- Y que ya había dejado un poco de lado porque se había terminado el contrato. Aunque en ese período participé de ciclos en el Centro Cultural San Martín y había periodistas que los seguían con mucho interés. El trabajo de Fedora empezó a

tomar cuerpo en mí, en esa cosa de buscar la movilización verdadera de algo que se produce desde el propio cambio: descubrir cómo lo desenvuelve el cuerpo que se va sorprendiendo cada vez más en esa madeja abriendo y abriendo. Por otra parte, no había dejado de dictar clases de técnica de danza. Pero no tenía estudio propio. Siempre fui un tipo de bailarina fuerte. Pero con el trabajo de Fedora fui sacando potencias y libertades nuevas, disponibilidades nuevas: en lo técnico, lo expresivo, los matices, las dinámicas, la vivencia del espacio. Entonces, la integración de este trabajo me fue ayudando a rever y aplicar, para la danza, mi tarea con los alumnos. Es decir: me pareció fundamental la inclusión del trabajo de Fedora en paralelo con el de técnica de la danza. Incluso pretendí, y en algunos años lo logré, crear una escuela. Los alumnos tomaban clases de la técnica de Fedora que ella denominó "Sistema conciente para la técnica del movimiento", de técnica de danza contemporánea y clásica. Fui integrando otras cosas como el trabajo musical que dictaba Guillermo Mazutti, percusionista, para la práctica rítmica con los alumnos y un trabajo vocal de Raquel Sonne que también, como lo que hacía Guillermo, partía del trabajo de Fedora. En esta sumatoria desde esta orientación, iba descubriendo y desarrollando las dos cosas simultáneamente. Así pudimos transitar dos temporadas. Después no fue posible sostenerlo porque era demasiado oneroso y no podíamos solventar los gastos.

- ¿Qué te convocó a ir a Alemania?

- Johann (Hans) Kresnik me mandó llamar y yo le dije al amigo que me había conectado, Roberto Giovanetti, un bailarín argentino: "¿Pero vos le dijiste la edad que yo tengo?". Y me contestó que a Kresnik no le importaría que tuviera setenta años si para él fuera el tipo de gente que necesitaba para su trabajo.

- ¿Cómo se constituía la compañía?

- Era muy internacional; lo que menos había siempre era alemanes. Había ingleses, norteamericanos, franceses, latinoamericanos. Los grupos de danza en Alemania son de una gran mezcla de nacionalidades.

- ¿Te parece que responde a una característica particular del director el que sea tan heterogénea la composición?

- Sí. Eso responde al criterio de él. Porque en el caso de Kresnik, de pronto algunos integrantes son absolutamente bailarines, de la manera más tradicional que imaginarse pueda; y de pronto él se engancha con personas que no tienen nada de bailarines, que incluso lo atraen para su trabajo por las propias edades. Yo era la mayor; después inmediatamente venía un bailarín que trabajó con él muchos años; habían sido compañeros y después bailó en su compañía. Le daba un tipo de personaje que se avenía a sus criterios de búsqueda. Esto explica el hecho de incluir gente mayor.

- ¿En qué período te integraste a la Compañía?

- De 1987 a 2001.

- ¿Cómo comenzó tu participación?

- Mi primera aproximación a Hans y a la Compañía fue participando del montaje en la parte de movimiento de la ópera Moisés y Arón de Schönberg, presentada en el Festival Musical de Salzburgo en 1986.

- ¿Cuáles fueron las ciudades en las que realizaron los espectáculos más importantes?

- Heidelberg, Bremen y Berlín. Bremen era el lugar donde Kresnik se había iniciado, formando la primera Compañía. Es una ciudad muy abierta e independiente, no católica, donde la repercusión del movimiento del 68 francés se hizo muy potente. La gente de Bremen seguía mucho a Kresnik. Heidelberg, en cambio, es un pueblo que se compone básicamente de estudiantes, por la Universidad; no es una ciudad industrial y comercial. Bremen es un poco más grande, pero de alguna manera no

deja de ser pequeña. Está cerca del mar, pero no tiene la vida de Hannover. Mi ciudad en Alemania es claramente Bremen.

- ¿Perteneían a un teatro en especial?

- Siempre actuamos en teatros estatales: en Heidelberg, Bremen y Berlín.

- Y dentro del teatro estatal, ¿formaban parte de una programación más general?

- El grupo de Danza-Teatro forma parte tanto como las presentaciones de la orquesta, los cantantes de ópera y opereta y los actores, de la programación del teatro.

- En Danza, ¿actuaba sólo la Compañía de ustedes o se compartía la actividad con otros grupos?

- No había otros grupos. La Compañía contratada era solamente la de Danza-Teatro. Los coreógrafos eran contratados por cinco años. Los bailarines tenían contratos anuales renovables. En Bremen estuvimos cinco años y de ahí fuimos a Berlín.

- ¿Y la producción de esos años en Heidelberg y en Bremen, variaba en su repertorio?

- La producción era de una obra anual. Se reponían durante la temporada obras anteriores. Kresnik plantea en sus obras la relación de los procesos sociales y políticos. Entonces toma muchos personajes que fueron importantes dentro de la historia, como por ejemplo Ulrike Meinhof, que era una periodista, líder entre otros de un grupo revolucionario que existía en Alemania en los años 75, como enfrentamiento a la terrible invasión cultural norteamericana que estaba viviendo Alemania.

- ¿Qué tipos de personajes se trabajaban en la Compañía? Y oriento la pregunta especialmente a los que a vos te tocó interpretar. Me interesaría que hablaras sobre lo que pudiste aportar a la construcción de esos personajes desde tu formación.

- Cuando estábamos en Heidelberg, la primera obra que se hizo fue Macbeth (1988) y me dio el rol de Lady Macbeth. Eso también fue muy fuerte porque yo estaba como asistente y dictando clases para la Compañía. Además, Kresnik no monta coreografías en términos convencionales, sino que hace propuestas y uno tiene que improvisar y buscar el personaje. Con ese material, él desarrolla el montaje. Con Macbeth fue la primera vez que Kresnik fue invitado, con su Compañía, como integrante oficial del Festival de Teatro de Berlín. Además, creo que es la obra más importante que se produjo ese año. Después de esa obra, comenzamos la nueva temporada ya en Bremen. Hubo una primera obra sobre el muro, que ya había caído. La siguiente fue Ulrike Meinhof, estrenada en Bremen en 1990. A veces Kresnik distribuía los personajes en dos o tres intérpretes. En el caso de Ulrike, inventó la historia como si ella no hubiese muerto -en una especie de "suicidio colectivo"-, sino como si en un momento hubiera estado presa y al volver se encontrase con esa Alemania totalmente invadida, transformada, sin propia identidad. Otro personaje era el de Ulrike joven, la periodista. El tercero era la Ulrike revolucionaria, guerrillera. Yo hacía el primer personaje que era, a su vez, un personaje de enlace con los otros dos. Entonces, había cruces temporales. Por ejemplo, la obra empezaba conmigo, después volvía, como un racconto, a los años setenta, con personajes característicos de la radio, de los espectáculos y shows televisivos, con cantantes populares conocidos. La primera intérprete quedaba como congelada en el tiempo, y aparecían las otras Ulrike.

- ¿Qué repercusión tuvo esta obra en el público?

- Mucha y favorable. Ulrike Meinhof se puso en escena un poco antes de la caída del muro. Justamente después de la obra que hizo sobre la caída del muro -los alemanes de un lado y de otro-, Kresnik hizo una obra muy importante (en 1995)

sobre un escritor, el profesor Ernst Jünger, que es muy leído en Europa. Para algunos, ésta fue la mejor obra que Kresnik produjo en Berlín.

- ¿Tu participación en estas obras siempre fue en personajes protagónicos?

- Yo participaba grupal e individualmente. Es decir: toda la gente hacía personajes determinados y también formaba parte de grupos, en la misma obra.

- ¿Qué otra repercusión tuvo la caída del muro sobre el trabajo de la Compañía?

- Mientras estábamos en Heidelberg, cae el muro. Y se empieza a hablar de las posibilidades de que Kresnik vaya a un teatro en Berlín. Cuando estábamos en Bremen, lo invitan a hacer una obra con el Grupo de actores del Volksbühne. Y él, en ese caso, me llevó a mí como bailarina invitada, porque le habían encargado la obra sobre Rosa Luxemburgo. Esto sucede después del contacto que se hizo con Macbeth en el Festival. Rosa Luxemburgo fue, para mí, la mejor obra que él montó en Berlín.

- ¿Por qué pensás que fue la mejor?

- Porque creo que fue muy difícil, por cómo estaba la gente, que sentía que Este y Oeste no se integraban. Hasta ahora no se han integrado; esto no sólo lo digo yo, sino el director del Volksbühne; la gente del Este no va a ver teatro al Oeste, ni los del Oeste van al Este. Esa obra la hace con el elenco de este teatro estatal, con músicos, actores y con varias Rosa. Cada una toma una parte o una característica del personaje de Rosa. A mí me puso en la parte de movimiento, más sensible, miedosa, insatisfecha, con la imposibilidad de su maternidad, en montones de cosas que son sutiles. No eran las ideológicas, las políticas, que ella mostraba a través de sus discursos, de sus escritos, sino la parte más escondida de ella, las partes más íntimas y conflictivas de la mujer en cuanto a su femineidad, a su maternidad, al amor a otro ser. Éste era un planteo muy fuerte en la obra. Después

de esa obra, al año siguiente, la Compañía de Kresnik, como elenco de danza, entra a trabajar en el Teatro Popular de Volksbühne. Hicimos montajes como el de Macbeth (estrenado en Heidelberg en 1988) y el de Frida Kahlo (estrenado en Bremen en 1992).

- ¿Cómo fue el trabajo sobre Frida Kahlo?

- Fue, también, dividiendo a Frida en varias por sus características.

- ¿Siempre trabajó con una demultiplicación del personaje central según sus distintos rasgos o facetas?

- En muchos casos sí. En Macbeth, no.

- En el caso de Macbeth, ¿cómo se hizo la adaptación o la versión de la obra?

- Sobre el texto clásico, con ayuda de un dramaturgo, Kresnik fue armando su propuesta. Creo que en estructura fue la obra más sólida. Además, la escenografía la hizo Helnwein, pintor y fotógrafo, que hace presente la situación tortuosa de guerra del austro-alemán. Siempre aparece la herida, el desgarró, así como es Otto Dix. Después él montó una obra sobre Pasolini, la versión de Teorema. Yo hacía el personaje de la sirvienta. Más tarde hicimos, en Berlín, un Goya.

- ¿Él suele trabajar con un dramaturgo?

- Siempre trabajaba con una persona distinta, una especie de ayuda-pensante. Pero Kresnik tenía clara la línea dramática. Iba improvisando, ensamblando mentalmente las escenas, y después volvía atrás; combinaba de manera distinta.

- Realizando su propio montaje.

- Sí. No seguía muy linealmente lo planteado por el dramaturgo.

- Me gustaría volver a Frida, para que me cuentes cómo fue el proceso.
¿Partieron de la pintura?

- La escenógrafa trabajó increíblemente en base a las pinturas y al folklore. Creó un vestuario espectacular; el colorido era asombroso. El escenario tenía una rampa que subía desde la boca hacia atrás, con un riel por el que la cama corría hacia adelante. La cama, con todo el símbolo de la sensualidad, el dolor, lo dramático en cuanto a Frida y a su enfermedad. Y también por todo lo que es sexo, los amores de Diego con la hermana de Frida. La cama además se estiraba; entonces era una especie de lugar de tortura. Está lo tortuoso, lo incestuoso, la enfermedad, el sexo, el placer y la muerte, en relación con la cama. Toda la obra se va transformando con las tres Frida.

- ¿A qué rasgos corresponde cada una?

- La primera, al aspecto más adolescente, la más legítima porque lo hacía una chica mexicana, muy bonita. La segunda parte la hacía una chica muy bailarina, aunque en este caso lo dancístico sólo pasaba en una fantasía: la libertad del cuerpo en la danza. Ella hacía el personaje de la seducción, con el subrayado de la técnica y el histrionismo, que tenía por su narcisismo Frida Kahlo. Y yo representaba la Frida del final, la del deterioro. En la historia de ella, en una de las biografías, se cuenta que quería tener un par de botas rojas. Entonces, me pusieron una botita roja con un cascabel, para que Diego la escuchase llegar. Cuando le cortan la pierna, yo estaba con un largo corset con puntas para representar el dolor, y dos bastones. Para simular la pierna cortada, la tenía debajo de la cola. La última vez que se dice que ella salió en público fue en una manifestación que hubo del Partido Comunista. Ahí apareció en silla de ruedas y Diego la llevaba. Entonces, en la escena final el intérprete me transportaba en una especie de camilla sujeta con dos palos y una tela en el medio. Con el bastón me agarraba -todo eso lo hacía bastante grotesco- y él me llevaba corriendo por los rieles. En el momento en que todos aclamaban al

personaje, que es el día de la última exposición, cuando yo entraba, todos - hombres y mujeres- estaban vestidos de Frida Kahlo. Hacían un juego de espejos y después los paraban y los ponían mirando al público. Yo entraba pasando por esos espejos que representaban los cuadros. Me quedaba ahí parada, aparecía un enfermero que representaba a la muerte y me encajaba ese corset terrible. Cuando el intérprete que hacía de Diego me llevaba corriendo, yo iba cantando una canción famosa que ella solía cantar con una enfermera con la cual había tenido una relación. En la manifestación que representábamos, todos me ofrecían algo para que firmara, me acariciaban y aprovechaban para robarme, para arrancarme cosas; parecía el destripe mexicano de las ofrendas.

- Qué interesante el tratamiento de cruce que hacía la puesta entre el irse a la muerte y la última exposición/manifestación.

- Sí. Ahí la desarman y le sacan todos los adornos, y cuando la paran ella está totalmente desprotegida. En esa rampa va bajando, hasta que, cuando llega a un lugar, mira hacia lo que en la escenografía es una puerta de papel que se ilumina por detrás. Entonces se incorpora; es como que ella va hacia la muerte. El escenario está a oscuras. Ella mira ahí, va caminando y pasa la puerta. Es muy fuerte. Bueno, Frida fue un gran caballito de batalla. En la etapa final fuimos a bailar a Suiza, Austria; hicimos un recorrido de gira con varias obras.

- ¿En alguna obra había texto emitido en escena?

- Algunas cosas sí. En la de Pasolini yo tenía que cantar una canción italiana. No había diálogos. Quizá unas palabras sueltas. En Frida tampoco. En Goya sí, yo tenía un par de textos breves, aunque tampoco había diálogos. Fue la última obra que hice con Hans.

- ¿Renunciaste a la Compañía por motivos artísticos o estrictamente personales?

- Sólo fue por motivos personales. En esos años viajé varias veces a Buenos Aires.

- ¿En esas idas y vueltas organizaste algunas actividades aquí? ¿Fue progresiva tu vuelta, tu reconexión con nuestro medio?

- No fue como ir preparando el espacio, pero las veces que vine me invitaron a dar cursos, como el que organizaste desde el Instituto de Artes del Espectáculo. Dicté otro curso para la Asociación de Coreógrafos invitada por Ana Kamien y un curso en el Rojas. De cualquier manera, estas actividades no significaron que yo empezase a encontrar un espacio aquí. Ni dejé, ni encontré, ni rehice un espacio para mí. Empecé a buscar o a retomar algunas cosas. En Alemania daba, una vez por semana, un curso al que asistían algunos bailarines de mi grupo y otra gente.

- ¿Eso durante todo el período que estuviste allá?

- No: en algunos momentos. En Heidelberg trabajé con una pianista y con instrumentistas, colegas suyos de la Escuela Superior de Música. Después dicté un workshop en otra escuela de música. Luego, a través del contacto de esta pianista fui a dictar clases en unos Encuentros de Medicina y Kinesiología para músicos, en el contexto de la presentación de nuevas técnicas o sistemas de trabajo de investigaciones que se hicieron en medicina en la Escuela Superior de Música de Berlín. Allí también le di clases a otra pianista que estaba formando parte de un grupo con bailarines. Trabajamos individualmente el aspecto de la posición en el piano, la sonoridad en base a la pulsación. Se la veía espléndida en el escenario. El año que renuncié a la Compañía seguí un tiempo en Alemania y di un cursillo. Después me llamaron para hacer un par de actuaciones en radio, porque me había anotado en una agencia de actores y cantantes extranjeros para hacer personajes y doblajes en cine o en radio. Hice un doblaje en una zona donde están todas las empresas filmadoras en Berlín y fue muy bueno; la gente quedó muy

entusiasmada. Era una película mexicana. Participé en otra española y me llamaron para hacer por radio el personaje de una boliviana; era con respecto a la trata de blancas.

- ¿En qué año sucede esto?

- En el 2000.

- ¿Tu trabajo en relación con la Compañía había cesado por completo?

- Seguí haciendo funciones hasta julio, que fue cuando terminó el contrato. En Frida Kahlo era muy difícil reemplazarme, porque tenía que ser una persona que diera el deterioro del personaje, la decadencia violenta, la Frida agonizante, y las chicas eran jóvenes, muy bailarinas. Por eso el tiempo que continuaron las funciones de Frida seguí haciéndolo yo y cobraba como invitada.

- ¿Tuviste alguna participación en cine?

- Hice un personaje cuando ya estaba con el ojo puesto en que me venía a Buenos Aires. Fue una buena oportunidad en una filmación que no aproveché lo suficiente. Perdí concentración. Siempre me parece que la concentración en cine debe ser muy difícil; es un poco lo que hablaba Julio Chávez cuando hizo El custodio. Fueron dos años muy ricos, que me permitieron comprobar el lugar y el respeto que se le da en Alemania a un artista, aunque decir un artista me parece un poco grande; quiero decir al que trabaja en arte.

- Me gustaría hacerte dos preguntas troncales: una, encaminada al momento de tu maduración actual, con todo tu recorrido desde Teatro-Danza, con la trayectoria que hiciste con Fedora y con tu implementación metodológica; o sea: ¿cómo es tu camino ahora, cómo es tu visión actual como maestra? Y la otra es sobre cómo ves la danza, el teatro, la danza-teatro o el teatro-danza o lo que se está produciendo en escena en este

momento. Me gustaría saber si, desde tu visión como maestra, consideras la posibilidad de una repercusión favorable de tu tipo de trabajo en la escena actual.

- Habíamos hablado un poco de cuál fue mi búsqueda, hacia dónde, por qué fue mi camino hacia el trabajo de Fedora, en la medida en que iba dirigido a quebrar la danza, aunque en mi caso partiera de la técnica de la danza. Porque creo que se estaba tomando poco en cuenta, o menos en cuenta, lo que el coreógrafo y los intérpretes, representando al coreógrafo, corporizan desde la idea de un creador despegándola de una línea técnica fija. Es decir: el adiestramiento corporal puesto para lo creativo, en base a la circunstancia y en relación con el intérprete, como miembro representativo del autor. Creo que esto se transita mucho mejor en el teatro, por las pocas experiencias que yo tuve. Me parece que el actor está mucho más al servicio del creador, aunque el autor quizá no sea el director, en base a la interpretación que hace de la obra. En la danza, creo que sigue poniéndose el cuerpo en una actitud yoica -quizá no sea precisa la palabra- en todo lo que yo puedo hacer, y no en cómo haciendo lo mínimo, llego bajo la conducción de una idea a sintetizarla cada vez más para equilibrarla. Lo que a los bailarines les cuesta más, es la pérdida de un yo y el aparecer de otro yo de mayor trascendencia por detrás. No pueden darse cuenta que ese yo egocéntrico, formal, potente, de puro músculo, avasallador, no es sensible. Cuando se poseionan de ese yo sensible, sus fuerzas se duplican. El intérprete busca llegar a la idea y a transmitir los personajes creados por el autor o llevados por el director. Esto en teatro pasa, pero en danza, no.

- En teatro también se produjo un desplazamiento muy fuerte, ya en las últimas décadas del siglo XX, primero hacia el director, y después hacia la figura del actor, del intérprete. Incluso se habla de una dramaturgia del actor. Ya no hay una actitud tan dependiente de un texto dramático previo. Se va construyendo una textualidad escénica a partir del trabajo como un proceso. Entonces, ese concepto también cambió en el teatro.

- Claro. Pero de cualquier manera se va construyendo, no enrolándolo bajo una sola línea; en danza está bajo la línea de la técnica que se emplee. Entonces, llega un momento en que, para mí, hay una uniformidad en cuanto al lenguaje, en situaciones totalmente diferentes. Se aproximan desde una forma muy ligada pero muy desprendida del pensamiento y la emoción.

- Vos marcás que se focaliza el trabajo en lo técnico, más allá de la idea, del germen que provenga de la escritura de un autor, o de la idea de un coreógrafo. Como si se implementara la misma técnica formateada en distintos tipos de espectáculos.

- Claro. Es eso lo que predomina.

- Y, de alguna manera, obtura la creatividad.

- Y además, para sortear eso, tendría que ser mucho más confiable la relación entre creador e intérprete. Y el director se tendría que apoyar, a su vez, también, en el sentido de lo que está haciendo, de lo que está representando - sus emociones, sus partes claras y oscuras- con mucho más matiz. Así como cuando uno, en una novela, va encontrando muchos matices en sus personajes; se componen de muchísimos sentimientos, a veces contradictorios, pero que están allí. Entonces, lo que suele suceder es que el movimiento representa una elasticidad, un buen entrenamiento, una capacidad de moverse bien, pero no en función de algo. Eso me parece que nos estanca, queda detenido en el tiempo, porque el lenguaje expresivo no cambia. Creo que algo tiene que cambiar, sea como danza-teatro, o cualquier título que podamos ponerle. En el caso del teatro-danza, por lo menos en Europa, uno lo vivió de diferente manera. Están pasando otras cosas. Por lo menos, los quince años que yo estuve había otro movimiento, y la persona que nos impresionó acá también, en ese sentido, fue Pina Bausch. Cada vez que vino, salíamos todos movilizados por lo increíble de lo que pasaba arriba del escenario. Pero no se planteaba un cambio a partir de lo que uno estaba viendo. Se volvía a repetir la apoyatura técnica absoluta. Y esto sigue en pie. Creo que la gente joven

está buscando otras cosas. Va a ser un largo camino para aquel que quiera vincularse con los materiales dramáticos. De alguna manera lo entiendo, porque además el trabajo del bailarín, o de los grupos de danza, es muy arduo; se hace difícil tener un lugar para ensayar. A lo mejor hay mucha más capacidad creativa que la que tuvimos en mi época. Yo creo que hay mucha más, que se ha ido desarrollando más, paralelamente. Y ese proceso va a tardar, pero se va a tener que encontrar, para realmente lograr una renovación y un interés como para seguir a esa gente; así como uno va a ver a un director de teatro, la obra de este año, la del año pasado y la del año siguiente, y cuando decanta que ya no se renueva, lo va dejando de lado y sigue a otro. Creo que eso también va a tener que pasar en la danza. En Europa, en Teatro-Danza, la gente también se entrena y practica nuevas técnicas, pero cuando llega el momento de lo creativo se usa el cuerpo de manera diferente. Ésta es la sensación que me queda a mí. Son bailarines que parten de un cuerpo bien entrenado, más allá de si es entrenado en danza o en lo que sea; es decir: está entrenado para captar lo que el coreógrafo quiere proponer como situación dramática y no como forma.

- No como forma vacía; no como algo meramente formal.

- Claro. La forma está en función de lo que se quiere mostrar. Y eso lo aproximé o lo llevo al proceso que yo busqué dentro de mí misma, por el cual me fui separando mucho de la danza. Pienso que fue para buscar los contenidos; el adiestrar el cuerpo desde otros lugares, desde lugares más sensibles. Si bien es un trabajo de un buen entrenamiento físico, se parte de un lugar, de un conocimiento mucho más sensible y, por otro lado, está ligado a las búsquedas a través del pensamiento, del pensamiento y la palabra. La palabra representa ese pensamiento y la relación entre el pensamiento y la acción del pensamiento en el cuerpo lo va valorizando, va llevando a ese cuerpo a otras formas de expresión, que no son exactamente las de una determinada técnica de danza. El cuerpo responde, sigue, pero alimentado desde un pensamiento emocional que lo lleva a generar los movimientos.

- Me parece interesante esta noción de pensamiento emocional. Creo que se trata de una cuestión importante. Porque en general nos referimos al pensamiento y lo ligamos –por la tradición que tenemos- a una teorización más abstracta. O consideramos lo emocional de una manera separada. Recuerdo palabras clave que implementás en tu trabajo, como abrir o dejar correr y creo que si se consideran desde lo que llamás pensamiento emocional, se comprende con mucha más potencia la consigna de trabajo.

- Como una vivencia más profunda. Porque con el cuerpo una vez abierto, trabajado, el pensamiento se expresa con mucha desnudez y llega profundamente a lo emocional, a lo sensible. Se expresa desde lo sensible, no desde lo mecánico. A veces coincide lo mecánico con lo sensible, pero lo que va a florecer es esa mecánica sensible.

- Conectaste pensamiento, emoción y sensibilidad.

- Va todo junto; es todo uno. El trabajo lleva a eso. Lamentablemente yo nunca tuve la intención de ser coreógrafa.

- ¿Por qué decís lamentablemente?

- Porque tal vez hubiera podido proyectar en un afuera estas uniones que siento que están vinculadas al trabajo con el otro. Las vivo, las palpo, también conmigo misma. Pero nunca tuve una idea coreográfica. En dos trabajos que hice desde mí misma, con idea propia, el recorrido fue absolutamente emocional.

- ¿Dónde los hiciste?

- Acá. Hicimos otra cosa con Rubén Szuchmacher en Alemania; era un programa mío en el que actuaba sola. Él tenía el trabajo muy pensado, especialmente porque era un homenaje a Ana Itelman después de su muerte, y al mismo tiempo al hablarlo juntos fueron apareciendo cosas. Fue un trabajo absolutamente emocional,

con una síntesis muy clara. No se necesitaban grandes movimientos de técnica, sino trabajar el cuerpo sensible. Esto no es negar la técnica. Es utilizar otra técnica, agregarla; es usarla, pero sensiblemente. Nuestra generación tenía mucho menos técnica que los bailarines actuales y logramos, por ejemplo en la Compañía Araiz trabajos muy sensibles, muy emocionales, sin que descollase el virtuosismo. Creo que además lo que históricamente hizo que esa Compañía fuera recordable, se debe a eso. Entonces, yo creo que el mecanismo de la técnica misma lleva a abrir espacios sensibles. Esto es lo que he trabajado también aisladamente con bailarines, con músicos.

- ¿Qué querés decir con aisladamente?

- Con bailarines que están absolutamente dedicados a la danza; es decir que no se trata del lenguaje del teatro ni de la música. En personas que recorrieron este trabajo se notaron cambios fundamentales.

- ¿Trabajaste con actores?

- Si, también. Por ejemplo en un momento dado con actores del elenco estable del Teatro San Martín durante dos semanas, y en esta gente con mucha historia profesional, hubo cambios reales en su actuación, en el manejo del espacio, en la identidad, que es muy importante.

- ¿En qué sentido hablás de identidad?

- Me refiero a qué es cada uno y dónde está. Dónde esta parado, desde dónde habla, y desde dónde recibe. Se trata de su propio pensamiento y el pensamiento del otro, y eso ocupa un espacio que está ahí latente en el escenario. Entonces, ese actor que pesa 60 ó 70 kilos no es esa figura nada más, sino un elemento que está vivo. Es un ser vivo, emocional, abierto al diálogo: una presencia; una presencia importante, con mucho peso.

- Vos decís abierto al diálogo y me parece que se trata de una apertura de los vasos comunicantes que pueden darse como expresión en la danza y en el teatro. Hablás del diálogo no porque implique necesariamente la palabra, sino como apertura en el contacto con el otro, posicionándose en ese espacio.

- Claro. Es eso.

- Me resulta interesante pensar el diálogo desde ese lugar, desde esa presencia escénica que vos enunciás remitiendo al concepto de identidad.

- Y que va con uno, se traslada con uno y ocupa un espacio de palabra, de silencio, de acción, de pasividad. Pero está permanentemente vivo. En cursos que di en Alemania, a veces con compañeros de la misma Compañía y con otros, fue importante cómo pudieron trascender vivencias nuevas a través del trabajo. No sé si lo que dije responde a lo que me preguntaste.

- Sí; de alguna manera respondiste cruzando las dos preguntas básicas de esta última parte. ¿Te planteaste alguna vez trabajar con un grupo –no sé si es adecuado pensarlo así- en una tarea más de tipo terapéutico que artístico?

- Nunca lo pensé desde ese lugar, pero sé que el trabajo en sí mismo tiene contenidos terapéuticos entre comillas, porque creo que es muy amplio decir terapéutico, ya que para cada uno será diferente. La vivencia de la persona indica cuán creativo es, cuán terapéutico es, cuán técnico es. Es la vivencia individual lo que va dando la respuesta y en las evaluaciones eso pasa mucho, porque creo que amplía para cada uno la visión de sí mismo. Es muy difícil verbalizar este trabajo con toda la claridad que quisiera, porque pasa mucho por la vivencia y además depende de lo que uno esté buscando.

- ¿Cuál sería para vos la clave de este trabajo?

- La clave es que las transformaciones van emergiendo progresivamente. A veces uno las transita con total normalidad dejándolas ir como un día más y no puede captar lo que fue movilizado y creó esa transformación. Minimiza el trabajo. Pero en lo que va siendo el trabajo –no sé si será cierto o es pretencioso- veo que las transformaciones de la gente son muy profundas y que el cuerpo y la mente crean un equilibrio que nos cuesta reconocer en el tiempo. Me parece que esto nos cuesta porque estuvimos haciendo grandes esfuerzos para el crecimiento encuadrados hacia un lado o hacia el otro. En cambio, cuando todo el ser se nuclea para sacar algo afuera sucede algo que no es extraordinario quizá, pero que tiene una legitimidad y un valor que proviene de dónde se está pisando; porque se están recorriendo caminos de mayor profundidad. Eso es lo que siento, lo que veo en las personas.

- ¿Podés ver esa profundidad?

- Sí. Yo puedo verla. Porque como el trabajo corporal suele ser siempre muy mecánico, estamos acostumbrados a hacerlo así y para la perfección del movimiento en sí mismo y no para la plenitud de la vivencia. Entonces nos desfasamos. Nosotros mismos no lo podemos valorar, no podemos tomarlo y usar la transformación que se va generando.

- Me gustaría profundizar más en tu manera de conducir el trabajo como maestra.

- Se trataría de darle al cuerpo tiempo dar tiempo; a la creatividad y a la emoción. Es muy difícil que uno se entregue a todo simultáneamente, al equilibrio y al balance del propio cuerpo. Es muy difícil creer en la creatividad de ese cuerpo que va a surgir a través del deseo, de la búsqueda, de la orientación por donde uno quiera llevarlo, esperar esa devolución y ser – como decía Fedora- protagonista de todo eso.

- ¿Podría pensarse que vos como maestra acompañás ese proceso?

- Yo acompaño, invito a que cada uno se escuche desde distintos lugares; que escuche sus propios deseos, sus búsquedas, hacia dónde quiere ir, qué es lo que quiere lograr; reconocerlo cuando aparece dentro de sí mismo como una imagen, como un movimiento, como un irse afuera expresando. Y en todo ese conjunto ser uno mismo y verse, reconocerse.

- Creo que hay un aspecto muy interesante que no marcaste de manera especial, que es la importancia que le das al corrimiento del yo cuando trabajás con algunos elementos. Me gustaría que lo aclararas para comprender la funcionalidad, por ejemplo, de la pelotita, de la varilla, de los palitos.

- Para mí se trata de un elemento clave para trabajar sobre todo con los bailarines. Porque el bailarín usa el cuerpo, lo ordena, lo sube, lo baja; o sea: lo mandonea un poco, sin escuchar sus reacciones a esas órdenes. Y hay una manera de ejecutar también eso, que es buscando como un deseo de hacer eso; desearlo y dejar que ese deseo actúe, se traslade al cuerpo. Y si estamos usando un elemento, ese elemento es el que lleva adonde depositamos nuestro deseo, nuestra búsqueda, lo que queremos hacer, a dónde queremos ir. Postergar ese yo activo que empuja, hace y sale al frente, y dejarlo que pase a través de un deseo. Y, puesto en un elemento, aparece el movimiento emocional. Ahí es como se posterga el yo egocéntrico para estar a disposición de ese elemento. Va a ser ese yo sin durezas, sin asperezas, sin mandoneos. Va a ser postergado y a ser llevado. El elemento es confiable porque uno le expresa lo que quiere. Uno piensa, se conecta con ese elemento para que ejecute una acción y uno lo sigue. En el momento en que se produce la acción de seguirlo, el cuerpo se abre plenamente para vivenciar un mismo movimiento que podía haber sido hecho por el camino normal, común, de todos los días; aunque sea un movimiento de danza va a estar cargado y sostenido por ese elemento, que conlleva el deseo, un deseo profundo de entregarse y ser

conducido.

- Me parece un concepto transformador de lo que constituye la presencia de un objeto en escena. Porque esta concepción cambia cualitativamente no sólo el lugar del sujeto, sino también el lugar del objeto. Vos lo planteás en el proceso de trabajo, pero considerando otra vez cómo se podría percibir algo de esto en un espectáculo, creo que se trata de un encuadre de pensamiento que posibilita una valoración diferente del lugar del objeto en la escena. No es el objeto subalterno al accionar de la función del "yo" .

- Sí. Justamente. Se le transfiere el rol conductor. Él es el que ejecuta y uno acompaña.

- Tal vez sea difícil de comprender -como todo lo que hicieron los maestros de la escena- sin haber transitado el trabajo efectivamente desde algún lugar. Pero pienso que de todas maneras puede abrir la comprensión y la inquietud de indagar más, integrando el pensamiento, la sensibilidad y la emoción en la acción escénica.

- Sí. Esto desde el proceso que comencé con Fedora, teniendo en cuenta que nunca paré el trabajo del movimiento en la danza y estaba en la enseñanza al mismo tiempo. Fedora en una época decía algo así: "yo tengo este don, recibo este don de encontrar todo esto, pero las que van a estructurar este trabajo van a ser ustedes". Eso estaba a nuestro cargo, según la vida que cada uno fue llevando, ampliando o encauzando el trabajo de maneras diferentes. Creo que eso es justamente desarrollar lo que transmitió Fedora, acorde a las múltiples posibilidades que nos daba. Por eso tanta gente se acercó a ese trabajo: pianistas, gente de danza, pintores, psicólogos. Esto quiere decir que se fue ampliando mucho, tomando un lugar para distintos profesionales que ya veníamos galopando en una dirección. Creo que en este último tiempo, los procesos debidos a los cambios de lugar, al tiempo transcurrido, a la edad transitada, me han permitido vislumbrar y

comprobar caminos que antes no podía ver desde dentro del trabajo y he ido transformando muchas cosas, viendo mucho más el orden para el desarrollo; a lo mejor partiendo de distintos principios, agregando a una etapa de esos recorridos etapas nuevas que antes no había, buscando ampliar con conciencia la influencia del trabajo en distintos planos en cada individuo, en mí misma y en los demás. En este año han pasado cosas y creo que además también tienen que ver con los procesos sociales y políticos que se viven en los distintos países. Esto nos predispone hacia un lugar o hacia otro. Cuesta entrar en algunas cosas: las situaciones que vivimos cotidianamente afectan nuestra salud física y mental; las opresiones que vivimos dejan su lastre, sus heridas y todo se va ensamblando en un solo cuerpo, en una mente, en todo un cuerpo emocional. Y esas cosas se empiezan a ver cada vez más en los cuerpos de las personas. Estos dos últimos años hubo momentos muy creativos. Sentí que pude trabajar con gente para impulsarla mucho más a la creación, que era uno de los puntos que estaba bastante atrofiado o retenido. En otros aspectos el trabajo apuntó mucho más a la salud total, al abrirse. Por eso creo que esto es mucho más amplio de lo que uno piensa. En un momento por ejemplo, dicté un curso en Chile. Los integrantes formaban dos grupos de competencia que se odiaban; eran dos bandos diferentes de dos coreógrafas distintas. Y cuando terminamos el curso una de las muchachas me dijo: "Lo que más te agradezco es que nos hayas podido unir otra vez". Y realmente fue lo mejor que pude dar. Pude lograr que se sintieran en el lugar en que realmente estaban: en un país, en una misma ciudad, mirándose frente a frente, cuando hay tanto para hacer. A veces el sostenerse para seguir adelante es lo que más nos endurece, lo menos positivo para el cuerpo, lo que lo acoraza para poder seguir la marcha, lo menos creativo y lo menos dúctil. Uno se arma más para la defensa que para la propia creación y el propio sí mismo.

- Me parece que en tu caso hay una toma de posición que, aunque esté atravesada por las transformaciones propias de una experiencia de vida creativa, está muy claramente direccionada, y esto es lo que transmite tu trayectoria y tu actitud como artista y como maestra. Creo que trasciende a las palabras con las que lo puedas transmitir. Y en una época de tantas dificultades para la construcción de coherencia, me parece que no es para nada poca cosa. Te agradezco estos encuentros, la generosidad de tu tiempo y tu disponibilidad y la posibilidad de ofrecer públicamente esta entrevista.

scheinindra@yahoo.com.ar

Palabras clave: Ibáñez- Danza- Teatro – Palabra - Cuerpo- Aberastury- Itelman- Araiz.

Key words: Ibáñez- dance- theatre – word - body- Aberastury- Ana Itelman- Araiz.