



**Compañía Argentina de Mimo:
corporalidad y búsquedas de “experiencias en libertad”
Entrevista a Ángel Elizondo**

Lorena Verzero
CONICET-UBA
Bettina Girotti
UBA
Argentina

Ángel Elizondo: [Me jode] la palabra “militante”, porque viene de militar. Tal vez es bueno que haya militares que no sean militares... Pero me jode. Me jode así como últimamente también me jode la palabra “democracia”, porque todo el mundo habla de democracia...

Lorena Verzero: Bueno, “militancia” se ha oficializado, hay una apropiación que ya gastó la palabra. Como “democracia”: se gastan de tanto usarlas.

AE: Hay algunas palabras que ya me complican, porque a pesar de todo, todo es corporal. Me complica la palabra “militancia”, me complica la palabra “democracia” y me complica la palabra “amor”. Uno habla de amor, de democracia y de militancia. Está bueno que existan las tres cosas, pero a mí me complican las palabras –te digo esto desde una reacción espontánea. La palabra “amor” a mí me parece bien.

LV: ¿Por lo complicado de definir las?

AE: No. Para mí es muy simple definir qué es el amor: el amor es un sentimiento, es una sensación internalizada y nada más. Una chica sale a la vereda un día, ve un chico que pasa, es una sensación, le gusta. Al otro día, sale a la vereda a limpiar la calle o lo que sea, lo vuelve a ver, es otra sensación, le gusta. Al cabo de los tres días, empieza a pensar en el chico, y llega un momento que no lo puede sacar de adentro, y nada más, es un proceso puramente material. Para mí la espiritualidad es materialidad.



LV: Es corporalidad.

AE: Todo es corporal, desde mi punto de vista, hasta lo más espiritual. ¡Y mirá que yo peleé por muchas cosas supuestamente muy espirituales...! En el fondo peleaba por cosas materiales. La materia es el origen de todo, supuestamente, del Big Bang, de toda la cosa que se produjo después, que evolucionó...

LV: Me parece que lo que conozco de tu trabajo tiene mucho que ver con lo material y con la sensibilidad de la materialidad. En particular, en este momento estoy investigando sobre el espacio público y privado, y de esa definición inicialmente muy tajante, me interesa ver cómo se borran los límites en las experiencias que pudieron desarrollar grupos como el que vos coordinabas durante la dictadura. Entonces, me apareció la obra *Periberta* como un caso de exploración espacial magnífico. Dice por ahí una frase hecha, ya cristalizada, que la obra se dio “en casas particulares” y fue Gabriel Chamé Buendía quien me dijo: “No, se hizo en la Escuela como casa, pero no era el domicilio de nadie, sino de la Escuela”. Ahí fui cerrando un poco más el rompecabezas de la obra. Sobre estas experiencias no existen materiales periodísticos o académicos en los que podamos basarnos. Cuando trabajé sobre el teatro de grupos que existió entre fines de los años '60 y mediados de los '70 me encontré también con esta ausencia de textos que más o menos sistemáticamente nos ayudaran a reconstruir las obras. No había nada – o casi nada- escrito sobre lo que luego definí como “teatro militante”¹ y, entonces, me aboqué a hacer una gran cantidad de entrevistas. Hay por ahí unas críticas sueltas o alguna gacetilla, pero estas experiencias teatrales no entraron a la Historia del Teatro. Esas grandes historias han dejado huecos que son los que me interesa ir completando, como armando un rompecabezas. Antes de pensar en reflexiones, faltaba hacer la historia de los grupos, juntar todo y sistematizar la historia de esas experiencias. Esto mismo ocurre con la Compañía Argentina de Mimo. Por eso me interesaba preguntarte por *Periberta*, porque con datos

pequeños cómo quiénes integraban el grupo y quiénes participaron de la experiencia, las memorias se empiezan a complementar entre sí.

AE: *Los diariosss*² para mí fueron muy importantes. Pero te explico el nombre de la palabra “Periberta”: *Periberta*, en principio de acuerdo a mi criterio, a lo que yo pensaba, no se llamaba “Periberta”, se llamaba “Experiencias en libertad”.

LV: ¿Ese era el título que vos le hubieras puesto o es la traducción de *Periberta*?

AE: No, es el título con el que empecé a trabajar, pero después la gente del grupo –yo siempre me dejé influenciar mucho por el grupo porque era parte de mi vida- ideó el término “*Experliber*”, que era una especie de resumen de “Experiencias en libertad”. Parece en inglés pero no es en inglés. Y después de eso, el grupo me convenció de que cualquiera de esos nombres no iban a llegar muy lejos... Entonces nos reunimos; yo no me acuerdo de quién fue la idea, pero se combinó todo eso y se puso un nombre de mujer. De ahí salió la palabra “Periberta”, que es una combinación de “Experiencias en libertad” y “Experliber”. *Periberta* fue un espectáculo muy interesante, para mí era muy interesante. Lo hacíamos en la calle Paso.

LV: ¿En la calle Paso tenían la Escuela Argentina de Mimo?

AE: Sí, allí estaba la Escuela. Teníamos un edificio. Yo siempre fui muy contrario a la propiedad privada, a pesar de que siempre me metí con la propiedad privada. Nunca quise tener estudio; nunca tuve un estudio. Es curioso cómo uno a veces es contradictorio... La contradicción que tenemos casi todos los seres humanos, o todos, que en un sector queremos una cosa y en otro sector queremos una cosa completamente distinta. El problema es cómo los unís esos dos sectores. Entonces, un día Oki Pinti -que era un integrante del grupo, muy dinámico- me dijo: “Ángel, ¿vos no querés nunca tener un estudio, propio, tuyo? Yo me puedo ocupar. Yo conozco una casa -me dijo- ahí en Paso, de tres pisos, que tiene un montón de estudios y podemos hacer una cosa bárbara”. Yo le dije: “Mirá, si te ocupás vos, está bueno. Yo no puedo, porque a mí me cuesta



mucho todo eso”. Y nos fuimos ahí. Eso fue en alguna medida, no sé si una creación, pero sí un impulso de Oki Pinti, porque yo prefería estar en lugares que... Te voy a hacer una acotación, que por ahí no tiene nada que ver, pero que puede tener relación con esto de la propiedad privada. Tal vez lo que yo te quiero decir es que yo estoy muy pegado a la tierra, muy pegado a la Argentina, no por la Argentina en sí, sino a la tierra...

LV: ¿Naciste en Salta?

AE. Yo nací en Salta. Pasé mi infancia en un pueblo, pasé mi primera infancia en una finca –“finca” en Salta es un campo. Y después mi padre, que tal vez tenía algo de esa cosa de que no le interesaba tanto la propiedad privada, se lo dejó a un hermano porque él no quería saber más nada. Se puso a trabajar en los ferrocarriles, se hizo ferroviario. Y eso de ser ferroviario a mí me generó mucho orgullo. Mis tatarabuelos eran ingleses y fueron los que introdujeron el ferrocarril en la Argentina. Yo tengo una mezcla de ingleses, indígenas, españoles y vascos. ¡Flor de despelote! Mi familia –“Elizondo”- son unos vascos que vinieron en 1590, deben haber sido unos de los primeros, porque él era escribano. Eso siempre lo tuve como una especie de cosa medio rara, porque ser vasco y ser escribano... Debe haber sido -no sé si el primero, pero sí uno de los primeros escribanos que llegaron al país, independientemente, por supuesto, del rey de España. En algún momento a mí me empezó a interesar el teatro y en Salta no había teatro, entonces me vine a Buenos Aires.

LV: ¿Cuántos años tendrías cuando te viniste?

AE: Veinte años.

LV: Corrían los años 50.

AE: Sí. Yo estuve hasta el '54 en Buenos Aires. En el '57 me fui a Europa, y entre el '57 y el '64 estuve en Europa. Yo me vine aquí porque me interesaba el teatro, y me olvidé de que tenía finca, campo, de todo. Eso es lo importante del arte, porque cuando

lo hacés bien, lo sentís más que si fuera todo, es como un ideal. Entonces me fui a Europa, perdí todo. Después, con el tiempo, me encontré con una mujer bárbara que tenía campo. ¿Cómo se dan vuelta las cosas, no? Yo no sé por qué te digo esto, pero es parte de mi historia.

LV: ¿Tenés una sola hija?

AE: No, tengo dos. Tengo un hijo anterior, que hace cine, que está en EE.UU. y le va muy bien. Nació en Francia, nació en París, pero era hijo de una argentina, Isabel Larguía. Era una mujer interesantísima. Estuvo muy comprometida con la izquierda y de golpe se fue a Cuba y estuvo allá mucho tiempo. Mi hijo es mitad cubano, mitad argentino, a pesar de haber nacido en París. Ella era directora de cine y se fue a filmar a Cuba y después se metió en la guerrilla. Y en algún momento estuvimos muy bravos. La agarraron, porque ella salía con un arma... Bueno... Una mujer interesantísima.

LV: ¿Y se separaron para esa época?

AE: No. Nos habíamos separado antes. Vivíamos en París, con mi mujer y mi hijo, cuando empezamos a andar un poco mal porque –eso según mi criterio- ella era muy feminista y con toda razón. Te digo que los franceses son tremendamente machistas... Entonces la culpa de todo lo que pasaba la teníamos los hombres. Y ella, que era muy amiga de Joris Ivens, que es un gran documentalista, un tipo que inició todo el documentalismo cinematográfico -después yo también fui amigo de él, pero ella era más amiga por una cuestión ideológica-, me dijo “Bueno, Ángel, me ofrecieron una beca en Alemania del Este, ¿a vos qué te parece?”. Ya estábamos mal, era la forma de solución a todo eso: una beca en Alemania del Este, que era una muy buena escuela, cerca de la de Bertolt Brecht. Entonces le respondí: “Esa sería la mejor solución”. “Pero yo me quiero llevar a mi hijo” –me dijo. Entonces se llevó a Sebastián a Alemania. Yo no entiendo cómo después de todo este despelote, salió tan equilibrado...! (*Risas*). Entonces, yo me quedé en París. La pasaba muy bien. La pasaba muy bien en el sentido de que tenía todo a mi disposición.

LV: ¿Estabas trabajando?

AE: No sé si en esa época me interesaba mucho el trabajo, me interesaba más la joda, la pasaba bárbaro. (*Risas*).

LV: ¿En qué año fue esto?

AE: Yo me volví en el '64 de Europa, así que esto debe haber ocurrido en el '62 o '61. Además, París era una maravilla.

LV: Volvamos a *Periberta*. La casa entonces tenía tres pisos y, según me contó Gabriel [Chamé Buendía] hacían un recorrido con distintas escenas. Él me contó dos, por ahí vos te acordás de alguna otra. Una de ellas era “Los fanáticos del tablón”: la hacían él y Oki. Iban con un tablón de pintor por toda la casa. Y después me contó una escena de un gordo y una chica guapa que tenían relaciones y se abría la ventana y aparecía Superman.

AE: ¿Vos sabes que se abría la ventana y aparecía Superman en unas terrazas que había del barrio?! Y nos venían todos los días [a preguntar] –no a mí directamente, porque yo no estaba ahí- “¿Cuándo va a aparecer Superman?”. Y nosotros hacíamos los espectáculos el día que no supiera nadie, porque no queríamos que hubiera problemas.

LV: ¿Con qué frecuencia?

AE: Como podíamos. Para el espectáculo, con quince personas de espectadores era suficiente. Porque había cosas en el baño y no podían entrar más de quince personas.

LV: Y los espectadores llegaban por invitación, me dijo Gabriel. ¿Alguna escena que recuerdes?

AE: Anterior al baño había un pequeña piecita donde en la parte alta proyectaban una película donde hablaba Borges sobre la pornografía y se proyectaban escenas pornográficas.

LV: ¿El video era Borges hablando y las imágenes, o la voz de Borges con las imágenes?

AE: ¡Vos sabes que no me acuerdo...?!

LV: ¿El vídeo lo habían hecho ustedes?

AE: Esas cosas muy locas que hacíamos. Estaba adentro de todo eso y la gente sentada -quince personas, no daba para más-, y entraba una chica al baño y hacía sus necesidades; no se la veía. Con el tiempo, esa escena a mí me pareció muy válida. Me parece muy interesante qué es lo que pasaba a nivel ideológico, esa mezcla entre Borges, lo pornográfico y el hacer sus necesidades. Era interesante, sobre todo en esa época. El otro día alguien me dijo: “Yo una vez vi un espectáculo de ustedes que era muy loco”. “¿Y donde era?”. “Era ahí por Once”. Creo que fue un espectáculo interesante.

LV: ¿La escena del baño, entonces, cómo la resolvían? El público entraba al baño y, ¿cómo no la veían a ella? ¿Te acordás?

AE: No mucho. Porque en ese tiempo no se registraba nada. Yo tengo recuerdos. Por ejemplo, me acuerdo de una escena muy linda, donde Superman volaba por encima de las casas, que no fue una idea mía, fue una idea de un chico de América Central. Y habíamos hecho toda una estructura de iluminación para que pareciera que volara y esto es lo que te decía que los chicos venían preguntando qué día va a aparecer Superman. Se lo veía volar.

LV: ¿Y él que hacía? ¿Corría por la estructura o lo llevaban con un arnés?

AE: No, lo hacíamos puramente con elementos mímicos y de iluminación. Eso, resumiendo, era el tipo de cosas que pasaban en *Periberta*.

LV: ¿Y sería en ese momento que seguía esa escena que se abría la ventana y se lo veía volar como continuidad de la escena anterior?

AE: La cosa era así: entraba Clark Kent y había un inodoro y cagaba en el inodoro. (¡No cagaba realmente!). Entonces, de golpe, salía Clark Kent y se abría la puerta de la ventana y Superman aparecía volando. Te digo que eso lo ensayamos como diez mil veces, había que dar la idea de simultaneidad, de que un tipo que está cagando, al mismo tiempo está... ¡Y volaba! Era un espectáculo interesantísimo.

LV: ¿Lo hicieron en la Escuela por la disposición de la casa, que es distinta a una sala, o, más que nada para evitar ser censurados y perseguidos?

AE: Por las dos cosas. Estábamos muy perseguidos. Entonces, por esa razón tampoco invitábamos mucha gente. Además, no invitábamos mucha gente porque no podíamos.

LV: ¿Cuántas funciones habrán hecho? ¿Un mes? ¿Dos meses?

AE: Dos años.

LV: ¿'79 y '80?

AE: Seguramente. Dos años y la gente nos llamaba para decirnos: “¿Cuándo?”. Teníamos para poner trescientas personas y la hacíamos con quince. Es muy loco.

LV: ¿Cómo pagaban la producción de las obras? ¿Cómo se producían? ¿Cómo era el modo de producción de la Compañía? ¿Con qué se financiaban en esa época?

AE: No me acuerdo.

LV: ¿Los integrantes de la Compañía en esta época eran profesores de la escuela? Algunos, por ejemplo, Gabriel, eran alumnos. Otros me decían que ya eran profesores, ¿no? Entre ellos, Omar Viola, María José Gabín, Verónica Llinás, Oki Pinti...

AE: Georgina Martignoni... En ese momento la Escuela era casi una especie de monstruo de gente. Llegó a tener 260 alumnos. Es decir que, en alguna medida, deben salir de ahí.

LV: Esto sucedía en la calle Paso, ahí se dictaban las clases. ¿Paso y...?

AE: En el Once. Además te digo una cosa: si bien es cierto que me consideré un artista que hizo cosas –o que intentó- hacer cosas diferentes, yo soy bastante hábil económicamente, me las arreglo. Y no me parece mal. Siempre me las arreglé. ¡Te digo que salí de cada cuestión económica terrible...! No solamente acá, también en Europa y hasta en Medio Oriente. Seguramente le debo haber metido a la gente toda la responsabilidad económica también, pero yo debo haber aportado también bastante a nivel de manejo. Entonces yo creo que, desgraciadamente, sin una estructura económica -la tengas o no la tengas- no te podés manejar bien. O tenés que andar pidiendo préstamos al gobierno. Yo nunca le pedí ninguna ayuda... No, no es cierto: el Fondo Nacional de las Artes me ayudó. Pero nunca traté de tener una dependencia oficial con nadie, es un poco un sentimiento medio anarquista, pero a mí me venía bien. Entonces, lo hacíamos yo con el grupo, y el grupo o yo solucionábamos toda la cuestión económica sin problemas. Por ejemplo, me acuerdo, no sé si fue en *Kakuy*³ o *Apocalipsis*⁴, que perdimos una cantidad... No es que perdimos, la habíamos puesto yo o la gente. Luego hicimos dos funciones en el teatro Bambalinas, donde recuperamos todo lo que habíamos puesto. No sé si es lo que la gente piensa ahora, creo que ahora se piensa todo más económicamente. Lo que te puedo decir es que el arte no es mal negocio. No es que el arte sea un buen negocio, pero no es malo. Y en algún momento



dije: “Es un pésimo negocio”. Pero los pésimos negocios, a veces son buenos, porque te llevan a superarte.

© **Lorena Verzero y Bettina Girotti**

Buenos Aires, 24 de julio de 2015.

Biografía:

Ángel Elizondo, pionero del arte del mimo en Argentina, dedicó su carrera al lenguaje del cuerpo incorporando el mimo al teatro. Nacido en la provincia de Salta, en 1954 se muda a Buenos Aires para estudiar teatro y participa como actor en distintas obras. En 1957 viaja a París donde permanece hasta 1964. Allí estudia Mimo, Pantomima y Expresión Corporal con Etienne Decroux y Jaques Lecoq, y actúa durante tres años en la Compañía de Maximilien Decroux. A su regreso, funda en Buenos Aires la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, primera en su género en el país. Más adelante, realiza trabajos de experimentación en los hospitales neuropsiquiátricos Borda y Moyano. Desde 1965 dirige la Compañía Argentina de Mimo, con la cual ha realizado veintiún espectáculos completos, además de otras actividades, colaboraciones y pequeñas obras. Ha recibido, entre otros, el Premio a la Trayectoria del Instituto Nacional del Teatro y el “Premio Podestá” de la Asociación Argentina de Actores.



Notas

¹ Lorena Verzero. *Teatro militante: radicalización política y artística en los años '70*.

Buenos Aires: Biblos, 2013.

² *Los diarios* (1976-1978) fue la primera obra de la Compañía Argentina de Mimo.

³ *La leyenda del Kakuy* (1978), la primera función se dio en el teatro Margarita Xirgu y luego pasó al teatro Estrellas.

⁴ *Apocalipsis, según otros* (1980), se dio en el Teatro El Picadero. Fue censurada por la dictadura argentina y dos años después fue llevada en gira a Alemania.

-