

ENTREVISTA A ENRIQUE NOISVANDER.

---

(Realizada por Raúl Osorio y Jaime Schneider)

N: Yo estudiaba ingeniería y siempre había querido hacer algo en teatro; me encantaba el ballet, incluso yo había tratado de estudiar escenografía en la Escuela de Teatro de la Chile.

La primera vez que escuché hablar de Alejandro Jodorowsky fue a compañeros de la universidad, ellos fueron a una velada bufa ... eso tiene que haber sido el año 1949 ... y en la velada presentaron un número: "PIERROT". Jodorowsky copió un poco el Pierrot que hizo Barrault en "Los Hijos del Paraíso", película que dieron aquí el año 48. Yo había visto la película, me había encantado y pensé en ese momento: eso me gustaría hacer.

R: ¿Por qué te llamó la atención la película de Barrault?

N: Porque encontré tan perfecto lo que hacía Barrault que tuve ganas de repetirlo, quizás yo era capaz de hacerlo.

Yo hasta ese momento no había hecho nada. Lo único que hacía era bailar a mi hermana y a mis sobrinos, yo hacía especie de funciones para ellos. Bueno, la película me gustó. Quedé con la inquietud y al año siguiente apareció un aviso en PRO ARTE (1), anunciando que Jodorowsky daba clases. Entonces yo dije: ¡Tengo que ir a tomar clases!

Jodorowsky tenía un taller en Villavicencio ... al fondo de un callejón de un pasadizo oscurísimo ... llegué allí y estaba Alejandro con Delfina Guzmán ... me asomé a la puerta y me encontré con un tipo de mi edad y dije, bueno, yo vengo por las clases y él me preguntó si podía pagar las clases. Yo podía, porque ese tiempo era ayudante en la Escuela de Ingeniería. Dije que sí y empecé a asistir a las clases de Alejandro.

---

(1) PRO ARTE: Revista semanal con noticias artísticas.

La primera clase quedé que no me pude mover en una semana. El estaba buscando ... le habían dado algunas informaciones ... gente que había estado en Francia le habían contado algunas cosas. Era absolutamente al lote, pero era entretenido.

R: ¿Cuánto tiempo duró eso?

N: Muy poco, fueron como dos meses no más ... porque empezamos inmediatamente a hacer la compañía. Se acabaron las clases y empezamos a ensayar, a trabajar y buscar. Y estrenamos.

R: ¿Cuál fué la primera obra que hicieron?

N: Eran varias obras cortas. La primera era "PIERROT", donde yo hacía El Guardián.

... Después venía un solo que hacía Alejandro. Después venía "Mambrú". Además todas esas cosas eran cortísimas, duraban tres minutos ... y los intermedios eran como de una hora ... ¡no sé cómo la gente aguantaba realmente! Entre Pantomima y Pantomima nos demorábamos un siglo, porque había que ir a cambiarse ropa, maquillaje, cambiar todo. En total de espectáculo debe haber sido cuarenta minutos ... y demorábamos dos horas. "Mambrú", que tenía música y letra de Gustavo Becerra, duraba exactamente dos minutos y medio ... y lo ensayamos como 6 meses por supuesto.

R: ¿Cuánto tiempo estuviste con Jodorowsky?

N: Un año y medio.

R: ¿Durante ese tiempo él era cabeza de compañía?

N: Nos juntábamos a las 7 de la mañana hasta las 9 (todo el mundo tenía que trabajar después) todos los días; hacíamos training violento, y en la tarde nos juntábamos a ensayar. Fue un período corto pero ahí

fué cuando hicimos una labor de búsqueda. Pero era todo al lote porque no había ningún método ...

R: ¿No habían libros?

N: El primer libro de pantomima que leí fué como 20 años después. Los libros ridículos que nos prestaban, me desconcertaban, porque hablaban de pantomima de ballet que no tiene nada que ver con la pantomima nuestra.

Pero finalmente nos separamos y fue por un asunto de trabajo, por la manera diferente de ver el trabajo. Yo quería que fuera más metódico, al fin y al cabo yo estaba recién egresado de ingeniería, tenía una formación universitaria, cosa que Alejandro no tenía. Yo quería que la cosa fuera mas formal ... que no se perdiera el tiempo. En ese momento la cosa se acabó y la Compañía se deshizo. Yo simplemente me retiré del teatro.

En la Escuela en esa época hacían unos machitones para recibir a los alumnos nuevos, y me pidieron a mí que los ayudara ... Yo los ayudé en como dos o tres cosas que se hicieron y me entusiasmé ... de nuevo ... y con los mismos alumnos formé un grupito y se agregó alguna gente que había estado en la compañía. Y empezamos a trabajar. Nos prestaron una sala en la misma Escuela. Estuvimos casi un año ahí: teníamos una sala, un escenario. Pero después vimos que no podíamos seguir ... entonces arrendamos un taller en Mosqueto. En esos momentos está la etapa absolutamente rígida, porque creíamos que teníamos que hacer unas cosas muy lineales. Muy estrictas. Que los movimientos tenían que ser casi de marionetas, solo después de "Juegos de Niños" me sentí más identificado, porque empezamos a hacer pantomimas, que en la temática tenían que ver con nuestras vivencias.

R: ¿Cuándo formaste ese nuevo grupo, te propusiste algún plan de trabajo, algún tipo de objetivo?

N: Sí, claro. La gente con que estaba trabajando tenían formación universitaria (todos o gran parte). Era muy distinto el nivel. En ese tiempo eran varios que estaban egresados de Ingeniería, otros eran alumnos. Lo primero que hicimos fué tratar de buscar una técnica en la cual nos pudiéramos basar. Esta gente tenía otra actividad extra: pintores, escultores, además de ser ingenieros; otra gente que estaba metida eran bailarines. Cada uno aportaba su grano de arena. La cosa era lograr el espectáculo mímico puro (no se que pensaba yo en ese momento qué era el espectáculo mímico puro, pero ... ) El trabajo era absolutamente instintivo.

R: ¿Estaba en relación con el teatro que había en Santiago en ese momento?

N: No, era algo absolutamente aparte, desligado.

R: ¿Qué visualizabas cuando decías "puro" ?

N: Por ejemplo, no usábamos nada ...

R: ¿De objetos ... ?

N: De elementos, ni maquillaje ... pero usábamos ese famoso maquillaje blanco que era horroroso, malla negra, escenario negro, todo negro, incluso los temas eran negros. Pero en todo caso, en cualquiera de los espectáculos siempre había algo con humor.

R: Pero eso negro que había en el escenario también puede leerse como "limpio" ... un cuerpo con malla negra puede traducirse por un cuerpo limpio, muy depurado.

N: Puede ser eso. Lo primero que hicimos eran pantomimas cortas. Un espectáculo presentado en El Talía cuando estaba recién inaugurado. Nos fué fantástico, de crítica de público ... por eso seguimos ...

R: ¿Crees tú que si de alguna manera, hubieras tenido algún tipo de infraestructura, si hubiera existido una escuela o un teatro de pantomima dentro del orden que fueron los teatros universitarios, crees que tu experiencia hubiera tenido un mayor asentamiento y se hubiera podido desarrollar mas y hubiera rendido más en los aspirantes digamos actores ...

N: Es posible. Siempre cuento la historia que yo conocí a Tomaszewski (1) y a Fialka (2), el 57 en Moscú ... que tenían la misma experiencia que yo en esa época. Ellos lograron que sus compañías fueran totalmente por el Estado. Fueron subvencionados y aún permanecen.

R: ¿En qué consistía la parte técnica?

N: Le dimos la mayor importancia a buscar una forma de gimnasia que sirviera para el Mimo. Y es bastante parecido a lo que estamos haciendo ahora.

R: ¿Te basaste en algo?

---

(1) Henryk Tomaszewski. Polaco. Creador del Teatro de Pantomima de Wroclaw en 1955.

(2) Ladislav Fialka. Checoslovaco. Los Ballet-Pantomima caracterizan las producciones de Fialka.  
En 1958 organiza su grupo con el cual investiga en la Pantomima moderna.  
Influencias de Decoroux y Barrault.

- N: Lo sacamos de notas de Decroux (1) que me regaló una ex-alumna; las experiencias de alumnos de danza, experiencias de los escultores y pintores del grupo. De ahí fuimos sacando cosas, fuimos armando poco a poco el sistema de trabajo. Tiene que haber sido el año 56. Ya en ese tiempo tenía un esquema corporal de los ejercicios bastante definido. Incluso cuando estuvimos en Francia, Alejandro no me enseñó nada nuevo, yo ya tenía las cosas.
- R: ¿Y cómo es eso que puedes producir en forma autónoma, tan retirado del resto del mundo, sin tener contacto con un cierto mundo donde está pasando esto ? ...
- N: El contacto llega de todas maneras, no estamos aislados.
- R: ¿Y en esos años, 52 al 55, antes de la gira a Moscú, tú tenías alguna relación con las Escuelas de Teatro?
- N: Ninguna. La educación corporal no existía. Lo único que tenían era clase de esgrima ... y las clases de Unanue, que eran clases de ballet.
- R: Y gimnasia rítmica.
- N: Ojalá hubiera sido gimnasia rítmica; era solamente la serie de pliés, relevé y ~~actitudes~~ todos agarrados de la barra. Así era, hasta el año cincuenta y tantos ... Después, la que cambió ese asunto fué Juana Von Laban, ella vino y cambió el asunto. Esto fue el año 59.

---

(1) Etienne Decroux. Francés. Maestro de Barrault, de Marceau. Sus teorías, sus investigaciones y sus principios sobre la pantomima y el arte del Teatro, han ejercido gran influencia en el Teatro Occidental.

Sus orígenes se remontan al Vieux - Colombier - junto a Dullin.

AÑO 57 - MOSCU.

N: Yo nunca había visto, todavía, a Marceau. Pero después cuando lo vi, me di cuenta de que lo único que habían hecho los grupos de Fialka y Tomaszewski, era copiar a Marceau. Imitaban incluso la temática. Fialka sigue haciendo cosas al estilo Marceau. En el momento que los ví a ellos y tomé contacto con lo que ellos estaban haciendo, no encontré ningún punto de relación con lo que yo estaba haciendo. Ningún tipo de lenguaje común, era totalmente diferente lo que ellos hacían en relación a lo que yo llevaba en ese momento. Era tan distinto, no había ninguna relación con ninguno de todos los grupos. Nuestras técnicas, nuestras temáticas, no tenían nada que ver. Eramos mas ingenuos que los otros; pero al mismo tiempo creo que eramos mas verdaderos. Tratábamos de hacer lo nuestro, sin influencias tan grandes de Marceau. Todos los grupos estaban influenciados por eso.

Conocí un mimo holandés que había estudiado con Decroux, entonces tenía esa técnica, era terriblemente estricto, técnicamente perfecto. Creo que aprendí bastante. Yo creo que él fué el único que me enseñó, ya que teniendo la misma técnica de Decroux y Marceau, la usaba en una forma mas cotidiana, la aplicaba en forma agradable. Los franceses, en otro aspecto también me enseñaron. Nuestras técnicas eran muy sencillas. Tratábamos siempre de hacer la cosa humana (personajes).

Esta gente de repente hacía cosas muy extrañas. Habían grupos a los que no les entendía nada de lo que hacían, y lo principal es que el mimo tiene que ser comprendido. En la forma de movernos. En la manera de usar el poco de técnica que teníamos en esa época, que no era mucho, lo usábamos en forma ... tranquila, normal, cotidiana. Bastante estilizada, pero mas cercana a lo real, que los otros grupos.

R: ¿Con cuál obra ganaste el Segundo Premio?

N: Con "Juegos de Niños" y "Encumbrando Volantines". Me dieron un premio como solista y otro como compañía. Después volvimos a Europa por el año

62, al Festival de Berlín. En todo el Festival, el único grupo que usa ba el cuerpo como elemento, eramos nosotros. Todos hacían personajes solamente, no habían mimos que "corporizaran" los objetos, escenografía, espectacularmente no teníamos nada, es decir ni siquiera teníamos trajes. Ahora, técnicamente creo que no estábamos debajo de los otros. Temáticamente eramos distintos. Siempre un poco ingenuos, y un humor un poco macabro que a los alemanes les parecía atroz. "Juegos de Niños" les gustó mucho, pero la encontraban terrible. Por eso que le hicimos este nuevo final... un final feliz.

R: ¿En qué consiste esa ingenuidad según tú?

N: Sigo viendo las obras un poquito como niños. Yo creo que en todas las obras que yo he hecho no hay ninguna que tenga una forma madura de ver las cosas. Yo veo las cosas en forma tan ... no "fáciles", al contrario creo que el niño las ve más difíciles. Creo que nunca llego al fondo totalmente de las cosas, una manera de "simplificar" la visión de la vida, verla mas directamente y tratar de no sofisticar.

R: ¿Cuál fué la opinión de Marceau con respecto a lo que vió de tí?. En todo caso esos consejos o esas conversaciones que tuviste con Marceau fueron útiles, digamos, como opiniones, como guía para tu trabajo.

N: La primera vez que lo vi fue en una conferencia de prensa y luego lo vi actuando, después lo invitamos al taller. La compañía siempre fue un desastre como grupo social, no tuvieron ningún contacto con Marceau. Estaban aterrados todos.

R: ¿Es posible metodizar una técnica creativa de Pantomima?

N: Yo creo que la creación depende principalmente de lo que uno es como persona, es algo tan demasiado subjetivo que creo que es imposible me- todizarla. Es diferente la técnica pura. Uno puede enseñar la técnica tranquilamente, pero después viene la parte difícil que es la parte creación. Yo no la puedo definir, jamás he podido definirla. Ahora úl-

timo hice un método para enseñar la técnica, que ahora lo uso y que es muy simple y muy fácil.

El grupo que tenía antes, tenía una formación técnica bastante grande, por repetición. Porque estábamos ya tanto tiempo juntos. A la gente que llegaba se les enseñaba trotando y altiro, pero era difícil entregarles una técnica mas o menos adecuada por otro lado. Era una época en la que había que trabajar a full. Se van inventando esos programas famosos, dos programas semanales, entonces ~~ahí~~ había que estar con la mente abierta y dejar que las cosas salieran nomás, había que hacer un especie de cauce de un río, que las cosas pasaran tranquilamente, sin ponerle ningún atajo. Yo considero que esa fue una de las épocas mas entretenidas. Te hablo de los años 68-69.

Todo era puro juego, no había nada marcado. Pero yo creo que la gente ha evolucionado, la gente joven, actual, juega bastante bien, no les cuesta mucho. Son bastantes menos inhibidos que en mi época. Muchísimo menos. Entonces enseñarles una cosa de repertorio, al grupo que tengo actualmente, no es tan difícil. No llegan a ser eximios como los viejos, pero lo aprenden en una semana. El profesor y el director deben tener un nivel de teorización, un poco para poder tener un lenguaje, pero no llega a extremos ... Parece que algunos profesores llegan a extremos ... y sucede que se inhiben y les inhiben la creatividad a los propios alumnos.

La labor del profesor, en mi caso, es que el alumno conozca su cuerpo lo mas posible, con sus defectos y sus cualidades, dentro de cierta técnica que se les entrega ... pero a través del juego. El teatro es principalmente juego.

Cuando el actor ha perdido esa cualidad, nacen actores duros, actores que no tienen proyección.

: ¿Tú crees que un creador, un director o un actor debería confiar más en sus instintos, en su intuición, en sus propios puntos de vista?

N: Lógico, eso es lo único que vale. Ahí si uno se cae no importa, da lo mismo, pero uno se pierde en tanta cosa con el asunto de la autocrítica y eso de pedir crítica. Los espectáculos terminan siendo demasiado racionales. Sin sensaciones. Las barbaridades son las que tienen que hacer la gente de teatro. Esas brutalidades son las que permiten descubrir otras cosas. Que abren otros caminos, no solamente en el teatro, sino que en la persona misma, en los actores mismos, en el público. Ejercicios teatrales que no pretenden ni siquiera ser redondos, bien terminados, sino que son una especie de borradores, de esbozo, de acercamiento.

Yo creo que todas estas cosas van conduciendo a "algo" que después se va haciendo más definitivo. Y que posteriormente, a partir de estos bocetos, los tomas, y los puedes proyectar mas metodicamente.

Yo pienso que hay obras que están terminadas, que ya no se pueden cambiar, por ejemplo: "El Oficinista", "El Arbol", "Juegos de Niños". Así como hicimos "Historias del Soldado" y "Cataplúm". Esos estaban listos. Pero hay otras que creo que podríamos retomarlas y hacerlas de nuevo, armándolas mejor. Con la experiencia que uno va teniendo ... Claro que ahora en torno al repertorio yo ya estoy aburrido y voy a empezar a hacer cosas nuevas.

R: En la época de los comienzos. 52-53, en tus procesos de montaje, tú tenías un diálogo con los mimos y los actores. ¿Aceptabas las sugerencias. Las recomendaciones que ellos hacían, o te mantenías en una línea más bien inflexible?.

N: Se conversaba mucho. Con casi todo el mundo ... Además en ese tiempo eramos grupos mas heterogéneos. No estábamos solamente los mimos, también habían pintores, escultores, músicos, yo tenía otro tipo de influencias también, que eran muy importantes. Ellos no se metían en lo temático, pero si en el resultado. Ellos opinaban. Eso fue bien importante, el contacto e intercambio con otras disciplinas, que desgraciadamente no se usa ahora. Es tan difícil. Estamos todos tan ... castrados

... es difícil hablar con músicos, con escultores que participen, que vayan a ver un ensayo por lo menos, jamás.

Creo que desde "Historias de mi Ciudad" me puse más personalista. Fue la primera cosa grande que hacíamos, había que ponerle un sello.

R: ¿Tú crees en la llamada creación colectiva?

N: La creación colectiva no existe. El trabajo colectivo existe. Acuérdate en el taller (1), hablábamos de creación colectiva, pero realmente no era creación colectiva. Era "trabajo" colectivo, porque todos aportaban, pero en ningún momento fue "creación" colectiva.

En mí caso particular son más bien espectáculos donde hay un guía central que soy yo. El director que propone una línea, entonces los actores van cumpliendo el rol que les corresponde. Trabajo que tiene que hacer cualquier actor en cualquier parte del mundo. Haya texto o no haya texto, el actor tiene que usar su rol. Pero el director es el que elige y el que decide. Siempre está ese asunto de la creación colectiva que a la gente le gusta tanto porque se siente más participante, pero no es cierto.

En definitiva creo más en la creación con un grupo de trabajo, con alguien que tenga un punto de vista muy personal, una personalidad fuerte, con un tipo que tenga las cosas claras, con las visiones muy claras; más que pretender de que todos puedan "crear" y aportar a la creación.

Durante todo el tiempo he tratado, con las distintas compañías que he tenido, promover la creación, que eso es otra cosa. Dar la oportunidad a la gente de que haga sus proposiciones, lo que quieran hacer. Pero por otro lado eso muy poca gente lo aprovecha, porque es mucho más cómodo llegar a hacer lo que dice uno como director.

---

(1) Se refiere al Taller de Experimentación Teatral (TET). 1969.

J: (J.Schneider) ¿Te interesaba leer sobre teatro, teoría teatral, experiencias?

N: Lo primero que leí fué "Mi Vida en el Arte". Lo encuentro tan importante como la película "Los Hijos del Paraíso", donde salía Barrault. Antes yo había leído obras de teatro, pero nada sobre la técnica teatral. Había leído todo lo de O'Neill, todas las comedias, apenas llegaba al Norteamericano el "Theater Art".

J: Ahora, los ballet de Joos, con "La Mesa Verde", "La Gran Ciudad".

N: Claro, cuando ví "La Gran Ciudad" y Copelia me dieron ganas de hacer algo, no sabía qué.

Cuando empecé a trabajar con Alejandro, empecé a leer sobre teatro, porque éste tenía libros y me los prestaba; ahí entendí que había libros sobre teatro y empecé a leer todo lo que podía.

J: Por lo que sabemos, hubo una discusión entre Raimundo Hederra, con una posición más teórica, y tú, que eras más intuitivo, el que "hay que hacer cosas y analizarlas después".

N: No creo en las teorías en Pantomima, lo único que se puede aprender en Pantomima es la técnica. Nada más. Lo teórico es totalmente aparte. La técnica la puede aprender cualquiera. Lo que pasa es que no cualquiera puede aplicarla. Ahí está la cosa, no tiene nada que ver con la teoría. La teoría puede venir sobre la temática, o la forma de aplicar la técnica, esas son dos posibilidades, pero lo primero es la técnica.

J: Ahora dime: ¿Pierde un arte su pureza si mezcla otros medios? ¿O el creador tiene la plena libertad de usar los elementos para decir lo que tenga que decir?.

N: Lo que se le ocurra en el momento. Hay cosas que se hacen en Pantomima que no se pueden contar con palabras. El "Minero", por ejemplo, contarlo es una lata, en tanto verlo es totalmente diferente.

Lo que pasa es que la Pantomima se define por el que la hace porque como es mucho más precario que el teatro ... el teatro se escribe, y tu puedes dejar el documento escrito como para que te lo representen 200 años después, pero la Pantomima ... ahora sí, se puede grabar en video y dejar un documento, pero antes era imposible; entonces lo que hace el mimo es lo que siente en ese momento, por más reglas que tenga, pero está siempre motivado por el momento histórico.

R: En relación con la "Educación Seximental", ahí sientes tú que te conviertes en un director de teatro? ¿Cómo fué el uso de la Pantomima en la "Educación Seximental"?

N: Eso fué también todo tan gradual que nos dimos cuenta de que empezamos a ser actores en ese momento cuando estrenamos la Educación Seximental; pero de eso no nos dimos cuenta nosotros, ni siquiera se propuso eso. Las proposiciones de diálogos fueron saliendo a medida que fueron necesarias. Pero si tu mides los diálogos con la longitud de la obra, te das cuenta que la parte hablada es un tercio, todo lo demás es acción. Que no es mímica pura ... no es pantomima pura, sino que una pantomima, podríamos llamarla "teatral" ... no sé que nombre darle, que no es tan rígida, mucho mas libre ...

R: ¿Qué hay que desarrollar en un alumno que quiere ser mimo?

N: El desarrollo de las imágenes es importante. Los alumnos de mi Escuela han visto pocas cosas, entonces tienen pocas imágenes corporales.

El profesor no les puede dar esas imágenes, el profesor les está enseñando a usar esas imágenes -que es distinto- pero si el alumno no las tiene, no hay caso. Si nunca han visto un cuadro de Chagall va a ser imposible que tu lo estimules con esas imágenes, si nunca han visto una película de Fellini va a ser imposible que tu los hagas ir por ese otro lado; no te van a entender. Te van a encontrar tal vez ridículo,

porque no se lo imaginan, no lo visualizan. La única manera es ver cosas. Hay que ir a exposiciones, hay que escuchar música, hay que ir al teatro, al cine, al ballet, sino, no puede ser ni actor, ni mimo, ni pintor, ni bailarín, nada.

Hoy en día, es difícil hacer cosas nuevas, por esta falta de entrenamiento en los alumnos. Después está el problema del tiempo, de la dedicación. Se ensaya poco. La única forma de progresar es 'machacar' todos los días.

El período de mayor creatividad fué cuando trabajábamos todos los días, muchas horas diarias, lo que nos permitía desarrollarlos como grupo y como creadores.

#### ENTREVISTA A JAIME SCHNEIDER

(Realizada por Consuelo Morel y Andrés Krug).

J: ¿Qué es lo que definiría entonces al teatro?

C: Sabemos mas o menos lo que es el teatro; la Pantomima supuestamente también manifiesta, refleja, recrea aspectos de la vida, pero con algunos resortes propios.

J: En ese aspecto la Pantomima sería totalmente hermana del teatro; porque otras disciplinas, como la danza, que también ocupa acción y espacio son otra realidad.

A: La capacidad de profundizar es distinto también. Un cierto tema en el lenguaje teatral, necesita de un cierto tiempo para ser expuesto y desarrollado, en cambio la Pantomima utiliza un tiempo significativamente menor. La capacidad de síntesis es uno de los elementos mas importantes de la Pantomima.