

Eugenio Barba

Obras escogidas

volumen III



Biblioteca de Clásicos

2000
2010 años ALARCOS

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

03

Bandeja:

11

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

W. 2264

N.I. 5119085

792
3228
V. III

ID 13031

Obras escogidas

Volumen III



Biblioteca de Clásicos

Compra según nota de venta # 238 en fecha 27/02/2012

Eugenio Barba

Obras escogidas Volumen III

Quemar la casa
Orígenes de un director

Traducción del italiano: Ana Woolf
Revisión del castellano: Raquel Carrió

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
BIBLIOTECA

FECHA: 27/02/2012 PRECIO: \$12,00

DONACION: _____ FACTURA No. 238



Facultad de Artes
BIBLIOTECA



La Habana, 2010

Colección al cuidado de Omar Valiño



© Sobre la presente edición:
Ediciones Alarcos, 2010

Edición, corrección y composición: Adys González de la Rosa
Diseño e ilustración de cubierta: Marietta Fernández

ISBN 978-959-305-004-3

Ediciones Alarcos
Casa Editorial Tablas-Alarcos
Consejo Nacional de las Artes Escénicas
San Ignacio 166, La Habana 10100, Cuba
tablas@cubarte.cult.cu, www.tablasalarcos.cult.cu
(537) 862 8760, (537) 863 0439

792
B228
T.III

Al pueblo secreto del Odin

*Aprende a prever el incendio con la máxima precisión
luego ve, y da fuego a la casa para que se cumpla la profecía.*

Czeslaw Milosz: Niño de Europa





Prólogo





En teatro, la obra de arte no es más el trabajo de un escritor sino un acto de vida que se crea momento a momento, sobre la escena.

Luigi Pirandello: *Introducción a la historia del teatro italiano*

Durante años he imaginado «el espectáculo que termina con el incendio». Conocía al dedillo las distintas escenas, modificaba mentalmente su orden, limaba los detalles. Y me alegraba imaginando el infaltable gran fuego final.

El incendio sin embargo, no podía ser un artificio escénico. Debía ser un fuego de verdad y el susto también real. Por eso el espectáculo era irrealizable: no podía correr el riesgo de quemar el teatro y a las personas que estaban dentro. Pero el proyecto ya se me había clavado en la mente. Para exorcizarlo, garabateé algunos apuntes.

El final será el rojo de las llamas. El inicio es en blanco y negro. El espectáculo parte al galope con un linchamiento. Un pobre hombre de color, un negro, está circundado por un grupito de justicieros del Ku Klux Klan de cándidas capas e inmaculadas capuchas. Lo maltratan, lo punzan con sus antorchas y lo cuelgan. Se disipan rápidamente. La víctima pende de la rama. Silencio y soledad. Un cadáver negro como tantos. Un hecho de crónica.

De la crónica a la leyenda: por buena suerte la cuerda del ahorcado se rompe. El muerto cae a tierra. Pequeños síntomas revelan que aún vive. Se recobra lentamente. Escena grotesca: cree que está en el Más Allá. ¿Es el infierno? ¿El paraíso? ¿Quién llegará? ¿El guardián de la Puerta Celeste? ¿O Satanás? ¿Cómo puede ser que el Más Allá se parezca tanto al Más Acá?

El Pobre Negro se explica racionalmente lo sucedido. Lo han ahorcado, está muerto y ha resucitado, como Jesús. Se da cuenta de algo evidente: es el Pobre Cristo. Como ese Blanco, también él ha resucitado. Agradece al Padre, perdona a los asesinos y comienza a andar por las calles del mundo.

Se siente la algarabía de gente que habla y juega a las cartas. Las primeras personas que el Pobre Negro encuentra son los habitantes de un geriátrico. Todos blancos y todas blancas. Se presenta: “soy Jesús que regresa por segunda vez, soy el Cristo Negro. Los amo a todos. No temáis. El otro, el Cristo Blanco, había predicho que regresaría. Heme aquí”. Les cuenta la historia de cuando el Cristo Blanco liberó a los esclavos y los hizo atravesar

incólumes el Mar Rojo de sangre en donde murieron los enemigos del rostro cubierto, de capuchas que infundían miedo y de amplias capas, con sus caballos y fusiles.

Luego del primer estupor, los habitantes del geriátrico se ponen de acuerdo: se tomarán en serio a ese ex-esclavo demente. Se quieren divertir: no por maldad, sino para engañar al aburrimiento.

Los viejos fingen respeto y veneración. Ruegan que realice milagros. Y él los realiza, porque ellos actúan. Comienza una zarabanda de trucos. Cuando el Jesús Negro le tira un poco de barro en los ojos, el «ciego» ve. La vieja «paralizada» en la silla de ruedas recupera el uso de las piernas cuando él se las acaricia, y la «virgen que no conoce hombre» (la ex-puta borracha) se desnuda desencadenando deseo y rivalidad.

El Cristo Negro ríe feliz y bendice: amaos los unos a los otros.

Los viejos se ejercitan en las técnicas de prestidigitación. Una mujer se balancea en el aire. Un decapitado vuelve a encontrar la propia cabeza sobre los hombros. El agua se transforma en vino. Un árbol lozano se seca de golpe apenas el Cristo Negro lo toca para maldecir la ausencia de frutos. Los huéspedes del geriátrico ponen en escena los prodigios que le crean la ilusión al Pobre Negro de ser el Salvador renacido. Cree ser el protagonista de la historia, mientras es el espectador burlado. Los «actores» son en realidad espectadores que se divierten.

El espectáculo de arte mágico se alterna con grandes alocuciones del Cristo Negro. Repite fragmentos distorsionados del Viejo y del Nuevo Testamento. A veces habla como un herético, secuaz de un Evangelio aún no endulzado. El Pobre Negro es tonto e ignorante, pero muy bello. Los viejos, mujeres y hombres, se burlan pero se dejan atraer por su fascinación. ¿Quién engaña a quién? ¿Quién urde la trampa en este mundo de engaños? La trama comienza a crujir. Luego, tres finales, uno después del otro.

El Pobre Negro obliga a los huéspedes del geriátrico a arrodillarse y confesarse, a mascular cada uno el acto más innoble realizado en su vida. Los viejos obedecen, atrapados por su propio juego. Ridículos, despavoridos, odiosos a sí mismos. Consternación: uno de ellos muere de un infarto.

En el centro, el cadáver en el ataúd. Los viejos incitan al Hijo Negro de Dios a penetrar las tinieblas y hacer regresar a Lázaro a la vida. Que entre en el ataúd, que abraze el cadáver y le infunda calor y soplo vital. El Cristo Negro se recuesta sobre el cuerpo gélido, lo besa sobre los labios, lo aprieta, lo sacude, se vuelve frenético y lanza un grito y luego otro y otro, mientras los viejos clavan la tapa sobre el ataúd y lo sepultan en el tufo de la incipiente putrefacción.

Corren con el féretro hacia el fondo de la escena, lo colocan sobre una pila de maderas, tiran gasolina y encienden un fósforo. Huida general desordenada para encerrarse bajo llave cada uno en su habitación, justamente allí, a espaldas de los espectadores. Oscuridad. Avanza una antorcha, la lleva el Pobre Negro, quemado y lívido. Todo arde en llamas, el teatro entero se quema. Es el único que se va en paz.

Este era, a grandes trazos, el espectáculo imposible, escrito así, casi jugando y luego dejado de lado. Sin embargo, muchas veces me he referido a él indirectamente, como si, no pudiendo hacerlo crecer, debiera conservarlo como semilla. Algunos de sus fragmentos han aparecido en *Talabot* y en *El sueño de Andersen*. Pequeños fuegos han brillado al final de estos espectáculos.

Sé que jamás, ni siquiera metafóricamente, quemaré el Odin Teatret, mi casa y la de mis compañeros. Pero es como si me desdoblara. Una mano busca explorar su arquitectura. La otra, continuamente, trata de darle fuego.

En este libro, los tiempos verbales estarán casi siempre en pasado. Para decir que lo hago, diré que lo hacía. Para decir lo que pienso, diré que lo pensaba.

Es injusto y es necesario.

Es evidente cuán injusto es. Cuando digo «yo pensaba que...», quien lee puede creer que he cambiado de opinión. No he cambiado. Peor aún cuando paso de las opiniones a los hechos. Cuando escribo que *hacía* esto o aquello, el lector corre el riesgo de verme como un muerto que habla. Cuando escribo que «nosotros los del Odin Teatret *hacíamos* así», el equívoco lúgubre se vuelca incluso sobre mis compañeros.

Ana Woolf, actriz y directora argentina que ha traducido muchos de mis textos, leyendo las páginas de este libro antes de su publicación, ha reaccionado con dolor a mi uso distorsionado de los verbos. Me escribe: «¿por qué hablas siempre en pasado y nunca en futuro? ¿Cómo puedes hablar en pasado del espectáculo que en este momento tus actores están representando? ¿Y cómo puedes hablar en pasado incluso del nuevo espectáculo que están comenzando en estos días? Allí están todos tus actores, a la mañana, a las 7 en punto, a tu lado, listos para trabajar, luego de tantos años, y para dar el máximo. ¿No metecen un presente?».

Tiene razón. Este modo mío de forzar los tiempos verbales anula el presente, resulta artificial y genera equívocos. Sobre todo, corre el riesgo de hacer creer que me distancio de mis compañeros. Pero siento este desplazamiento temporal como una obligación y una necesidad. Quisiera que el lector trascurriese estas páginas sobre la técnica como la descripción de un oficio medieval antiguo. Y haga luego lo que quiera o lo que pueda.

No tomo distancia de mis actores, de mis espectadores o de mi propia vida. Tomo distancia de mis lectores. Yo estoy aquí, bien vivo en mi teatro, entre mis colaboradores, haciendo planes y realizando

sueños. Son mis impredecibles lectores los que no están. ¿No están más? ¿No están aún?

No escribo para transmitir sino para restituir. Porque mucho me ha sido dado. He tenido maestros que no sabían ni querían ser mis maestros. La mayor parte de ellos habían muerto ya cuando llegué al mundo. Sus palabras, coincidencias y equívocos han favorecido el descubrimiento de una conciencia que me ha guiado hacia mí mismo. Escribiendo, sé que tales coincidencias se verificarán para algunos de mis lectores.

Pero no es esta esperanza la que me impulsa. Es algo que debo hacer, incluso si tengo miles de razones para oponerme. Lo considero un deber. Estoy simplemente en deuda. Y no quiero irme dejando deudas atrás.

Sé que mi teatro y el de mis compañeros ha sido un teatro anormal.

Sé que los que leerán sin jamás haber visto nuestros espectáculos, considerarán herméticos o incomprensibles muchos de mis ejemplos.

Sé que incluso las obligaciones profesionales elementales, esas que han sido la base de nuestro trabajo en el Odin Teatret, aparecerán como imposiciones incongruentes o exageradas a muchos de los que hacen teatro o que se proponen dedicarse a él. Se preguntarán cómo es posible que para nosotros hayan sido condiciones absolutas sobre las cuales no se podía transigir. Tal vez intuirán que la esperanza de un buen resultado artístico no basta para explicar y motivar el empeño que hemos puesto en el oficio teatral.

Un teatro que hace espectáculos siempre con las mismas personas, siempre con el mismo director, durante el transcurso de una vida, no es normal. Ahora, mientras escribo, han transcurrido ya 44 años. No es normal, pero no es una discapacidad. Hemos luchado, y continuamos luchando, para no volvernos prisioneros de nosotros mismos.

El hecho de que no sea normal ha acarreado profundas consecuencias. En nuestras condiciones especiales, tan diferentes a las condiciones teatrales habituales, todas las reglas del arte y del oficio han asumido connotaciones peculiares: desde el *training* a la dramaturgia, desde la manera de entablar relaciones con los espectadores a la de modelar y variar nuestras relaciones internas, mezclando anarquía y férrea autodisciplina.

Éramos una isla. Pero no hemos estado nunca verdaderamente aislados. Ni siquiera en la aparente soledad de los primeros meses, en 1964. Lo que separa una isla de la otra es el mejor medio de comunicación. Donde no hay mar —que une y separa— la comunicación puede volverse ambigua y fatigosa.

Se deduce de ello que hace falta trazar un círculo y encerrarse adentro con constancia e intransigencia para poder entrar dignamente en contacto con un mundo vasto y terrible, como decía Kim y su lama tibetano. Comprenderlo es fácil, casi obvio. Pero cuando tratamos de hacerlo, corremos el riesgo de oscilar continuamente entre la megalomanía y la auto conmiseración. Dudas y sueños se sedimentan como costras: estamos orgullosos de nuestra diferencia y la vivimos como una minusvalía.

Desde este punto de vista, no hay gran diferencia si el círculo está constituido por una tradición consolidada y definida a través del aporte de muchas generaciones, reconocida por los espectadores. O si, por el contrario, es una "pequeña tradición", nacida del entramado de un número exiguo de biografías y experiencias compartidas. Es la tradición de un puñado de personas y desaparecerá con ellas, como se desvanece el puño cuando se abre la mano.

Desde todos los otros puntos de vista, la diferencia es enorme.

Este es un libro innegablemente subjetivo. El saber germinado en mi isla es el único sobre el cual puedo hablar con el fundamento de las cosas que he experimentado, sufrido, gozado y, en parte, comprendido. Está estrechamente unido a mi biografía y a la de mis compañeros. Pero incluso ellos, los que han pasado una vida entera junto a mí, que me han querido y continúan aceptándome como su director, no sabrían poner en práctica mi modo de ser director. Cada cabeza es una jungla diferente. Ya es bastante si cada uno logra abrir claros y caminos en la propia jungla. Por eso no puedo y no quiero transmitir un estilo, dar forma a una «escuela» mía o a mi método, y aun menos definir —para usar una palabra que no amo— una estética mía que otros podrían compartir.

Sin embargo, puedo contar. En este libro me limito a referir cuáles han sido mis principios de director. El deseo de claridad ha sugerido a veces un «se hace así», en vez de «yo he debido hacer así». Pido entonces al lector que corrija por sí mismo los condicionamientos lingüísticos que no he logrado eliminar.

Quien escribe debe esforzarse por ser claro. Pero en el momento mismo en el cual me lo he propuesto, no podía evitar recordar lo que decía un compatriota mío por adopción: «¿Cuál es el opuesto de la verdad? ¿La mentira? No, es la claridad». Hablo del físico Niels Bohr, cuyo escudo de armas y lema —los contrarios son complementarios— está sobre la hoja labrada del Odín Teatret.

Así, luego de haber escrito que nosotros los del Odín comenzábamos a trabajar en un tiempo a las 7 en punto de la mañana, mañana a las 7

me apuraré hacia la sala azul de nuestro teatro para encontrar el presente. Allí mis compañeros y yo estamos preparando nuestro nuevo espectáculo que se llama: *La vida crónica*.

¿El futuro?

Estoy seguro de que habrá siempre algunas personas —pocas o muchas, depende de las olas de la Historia— que practicarán el teatro como una suerte de guerrilla no sangrienta, de clandestinidad a cielo abierto o de plegaria descreída. Que encontrarán así el modo de canalizar la propia revuelta ofreciéndole una vía indirecta e impidiéndole traducirse en actos destructivos. Que vivirán el aparente contrasentido de una rebelión que se transforma en sentido de hermandad y en un oficio de soledad que crea vínculos.

Estoy seguro de que habrá siempre espectadores que buscarán en el teatro la exposición indirecta de heridas parecidas a las que los laceran, o que solo están aparentemente cicatrizadas pero necesitan, oscuramente, volver a abrirse.

Imagino que ellos sentirán en estas páginas un aire de hogar. Un olor a quemado. Como lo sentí yo en Polonia cuando era apenas un joven con ambiciones de volverme director. Quería cambiar la sociedad a través del teatro. En realidad me guiaban intolerancias explosivas, las ganas de alegría, la voluntad de imponerme, la necesidad irrefrenable y potencialmente autodestructiva de escapar de mi pasado. Fue en ese país donde encontré a Jerzy Grotowski. Tenía tres años más que yo y había visto sólo un décimo del mundo que yo había conocido. Pero en ese estrecho mundo suyo había experimentado la indiferencia y la profundidad de la Historia, la falta de libertad, el orgullo por una identidad cultural continuamente amenazada y siempre en riesgo de ser renegada.

Otra vez aún, en mis cuatro años en la Polonia socialista, vislumbré el modo luminoso y grotesco en el cual la dimensión eterna y vertical del individuo se injerta y entrecruza con la Gran Historia y con la pequeña historia personal. Vislumbré que la cobardía se esconde en el fondo del coraje. Y viceversa.

Es probable que aquellos a quienes el teatro los atrae por amor al arte y originalidad no se reconozcan en mis historias. Dependerá del azar y de la fortuna. Puede darse que alguna cosa (quién sabe si por mérito del libro o de quien lo lee) logre lacerar la nube de desinterés y malentendidos que exilian los cuentos ajenos al silencio. Terminaré entonces este prólogo repitiendo lo ya dicho: no escribo para convencer, para enseñar o transmitir no sé qué. Sino para restituir. ¿Qué cosa? ¿Y a quién?

Hay un antiguo proverbio: *ars longa, vita brevis*. Que la vida sea breve depende de cómo se la entienda. Que la fatiga del arte en cambio sea interminable, es algo que lamentablemente nosotros no podemos cambiar. Y por la sola belleza del teatro no vale la pena.





Introducción





*Un sonido tan solenne
como una niña
que atraviesa un pasillo oscuro
con los zapatos del abuelo.*

Karen Press: *The Canary Songbook*

EL CAMPO DE AMAPOLAS

Hay un dibujo que representa a un pintor trabajando. Parece un loco. Trabaja con cinco pinceles al mismo tiempo: uno en la mano derecha, otro en la izquierda, otro aún entre los dedos de un pie, el cuarto entre los dedos del otro pie; el quinto, apretado entre los dientes. Cada pincel dibuja independientemente. Crecen cinco mundos paralelos, autónomos y coherentes. ¿El pintor nos está mostrando su propio método de trabajo? ¿O bien está haciendo aflorar a la superficie visible el entero tumulto, la voluntaria desorientación de la cual pueden nacer nudos, enredos, tensiones y encuentros imprevistos?

El dibujo es de Katsushika Hokusai, autor de 30.000 cuadros y estampas con constantes rupturas y variaciones de estilos. En cada nueva fase estilística, asumía un nuevo nombre (¿cuántos habrían debido tener Nietzsche, Picasso, Bob Dylan? ¿Cuántos Meyerhold o Grotowski?). La variedad de nombres de Hokusai es el mapa de sus intentos de renovarse y de sus fugas.

Era también calígrafo y poeta. Durante la vejez, se complacía escribiendo y publicando poesías eróticas, incluso obscenas. Murió en 1849, a los ochenta y nueve años, y este es uno de sus últimos haiku:

Escribo y cancelo
Reescribo y cancelo
Y he aquí que brota una amapolá.

He citado muchas veces estos versos que me retrotraían a tantas situaciones de mis ensayos y me permitían acercar las técnicas artísticas



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

a la cultura de las flores. Hay flores que, una vez cortadas, duran mucho tiempo. O bien, trasplantadas, pueden crecer en un terreno diferente al de sus orígenes. Y hay flores que apenas trasplantadas o cortadas se marchitan y terminan en la nada. Si tratamos de atrapar la deslumbrante belleza de las amapolas y transportarla a los jarrones de casa o a los canteros de nuestros jardines, se desvanece en pocos minutos.

Hay procedimientos técnicos que pueden pasar fácilmente de uno a otro y que se dejan condensar en principios claros. En la profesión, constituyen el terreno de la objetividad. En el extremo opuesto, está el calor personal que caracteriza a cada individuo, una temperatura que le pertenece, y es inimitable. O que, al imitarse, se vuelve parodia.

En medio, entre ambos, está el campo de amapolas. Acá encontramos técnicas de doble carácter. Por un lado, poseen todas las propiedades de aquel conjunto de conocimiento y habilidad que definen un saber técnico. Por otro dependen tanto del ambiente en el cual se han desarrollado que no podemos extraer de ellas preceptos absolutos.

Las técnicas de dirección son de este tipo.

En cada disciplina artística hay un componente profundamente subjetivo. Pero hay también una parte que puede ser separada de la biografía, de las condiciones de trabajo y del estilo personal del artista en cuanto conocimiento objetivo. Este es el fundamento que permite erigir una obra personal.

La dirección es singular en cuanto práctica que se define solo *en relación a un determinado ambiente teatral*. ¿Qué es un director? En algunos contextos el director es la persona responsable de la representación crítico-estética de un texto, en otros quien idea y compone un espectáculo desde la nada. Puede ser un artista que persigue una imagen propia de teatro, concretándola en diferentes espectáculos con colaboradores que cambian; o es un buen profesional en grado de armonizar los elementos heterogéneos del espectáculo. En algunos casos el director es un artista errante, en busca de compañías que gobernará provisoriamente; en otros trabaja exclusivamente en un grupo estable siendo con frecuencia líder y responsable de la formación de los actores. Muchos consideran al director como un coordinador experto. Otros lo identifican con el verdadero autor del espectáculo, el primer espectador que tiene también la última palabra en cada decisión.

Hoy, para mí, el director es sobre todo el conocedor de la realidad subatómica del teatro, un hombre o una mujer que experimenta las maneras de *subvertir* los vínculos obvios entre los diversos componentes de un espectáculo.

Una de las grandes riquezas del teatro del siglo xx ha sido el crecimiento de modelos independientes y de enclaves teatrales que se han desarrollado en la diversidad. Hoy, no existe una sola tradición, sino muchas *tradiciones pequeñas*; no un continente, sino un archipiélago habitado por teatros con estilos y valores diferentes. Estos teatros poseen espacios y visiones que son incomparables entre sí. Muchas veces ni siquiera se puede comparar a sus espectadores.

En este punto debo hacer una pausa. Jamás he utilizado el término «público». Grotowski sostenía que el actor no debe actuar para «el público», sino para cada espectador en particular. Decía que el colectivo singular «público» hacía pensar en una abstracción sociológica, o bien en una psicología de masas que substituye la independencia de juicio del individuo en particular. En los años sesenta del siglo xx, estas afirmaciones implicaban una toma de posición rebelde. Y aún más si se expresaban en Polonia, en donde imperaba una ideología política que pretendía uniformar no solo los comportamientos de los ciudadanos, sino también sus conciencias. Pero más allá de las contingencias históricas, la de Grotowski era también una visión profética que concernía al teatro en general.

A partir de la segunda mitad del siglo xx, los teatros no tienen más la posibilidad de transformarse, como decía Schiller, en tribunales contra los vicios y las injusticias de su propio tiempo. Ya no influyen, ni representan un modo general de creer y de sentir. Otros espectáculos tienen hoy la voz necesaria para arengar al pueblo, para influir sobre sus elecciones, despertar su conciencia o su fanatismo, para educarlo o engañarlo. El teatro (excepto casos excepcionales) no posee más una voz capaz de alcanzar los oídos de toda una ciudad. Como posible enemigo del poder y de la moralidad pública ya no asusta a nadie. Y ninguno puede confiar ya razonablemente en su eficacia como levadura para un cambio de mentalidad.

El prestigio de los teatros es similar al de los museos vivos. A veces, el teatro puede transformarse en una minúscula zona extra-territorial, en donde es posible vivir alejados de los ojos que nos juzgan. Puede conseguir una gran eficacia que depende de sutiles energías. Estas energías provienen de seres humanos, de actores y actrices que no se dirigen a todos de la misma manera, sino que saben desencadenar en cada uno de los espectadores, emociones, asociaciones de ideas, sueños con los ojos abiertos, amores escondidos y llagas casi olvidadas, nostalgias adormecidas y miedos removidos.

Un teatro capaz de hablar a cada uno de los espectadores con una lengua diferente no es una idea fantástica ni una utopía. En esto nos

adiestramos desde hace tiempo muchos de nosotros, directores o líderes de grupos, primero sin saberlo, creyendo indagar las secretas fuentes del arte; luego sabiendo, conscientemente, que exploramos las catacumbas de una rebelión no-violenta.

Regreso así a la geografía del archipiélago y al teatro como práctica de las diferencias.

Nosotros, los directores, tenemos muchas exigencias en común. Sin embargo, la marca exclusiva —el método personal que decide la cualidad e identidad de los resultados— no resiste a la transmisión. Sucede lo que se comprueba con algunos vinos que son únicos, como he degustado en ciertas casas del sur de Italia: no toleran el traslado. Bastan pocas horas de viaje, y el vino llega a su destinación final con sabor a vinagre.

Vinagre en vez de vino —he aquí lo que sucede con la transmisión de un método. Algo pasa, es auténtico, sin embargo imbebible. Puede ser usado sólo de manera diferente, por ejemplo como condimento.

He dicho a veces que no tenía un método. *No es verdad* porque conocía y aplicaba sistemáticamente muchas técnicas, principios y convenciones que sabía explicar eficazmente. *Es verdad* porque lo esencial en un método no son las indicaciones que se pueden formular y aplicar, sino una nebulosa de impulsos que deben ser reencontrados y despertados en nosotros mismos. Los hallé a través del aprendizaje, muchas veces estaban escondidos bajo un manto de obviedad y sentido común. Eran impulsos relacionados con mi personalidad y biografía, generados por fuerzas oscuras que provocaban mis rechazos. *Mis verdades* eran parte del método, *los vientos que abrasan, mis supersticiones*.

Estos impulsos eran la cuerda a la cual me aferraba para no caer en una vorágine de insensatez. A estos impulsos les ponía nombres. A veces se volvían palabras que encendían mi imaginación. Yo era un trapecista que oscilaba en el aire. Imponía un sentido y un rigor a este movimiento y lo llamaba teatro. No osaba llamarlo circo. Allí el trapecista arriesgaba la vida. En el teatro, en peligro estaba solo mi vanidad.

La *oscilación*, así vinculada a mi personalidad, fue mi método. No era la reproducción de la oscilación —del método— de otro, ni podía ser repetido por otros. Era *mi* proceso de individuación, de crecimiento, de evasión de mis orígenes, y mi regreso como fugitivo. Un diálogo con personas dentro de mí que no conocía. *Mis tomas de posiciones*.

¿Entonces un método es absolutamente personal, imposible de ser transmitido? Ni siquiera esto es verdad. Puede ser transmitido a través de un largo proceso de simbiosis con otra persona, viva o muerta,

entre contradicciones y aparentes traiciones. Si el método se transmite, se vuelve irreconocible. Cuando es reconocible se trata de una ilusión, de una muleta o de una parodia.





El ritual vacío





*Borges: un libro está hecho de muchos libros.
 Canetti: un hombre está hecho de muchos hombres.
 Ergo: un espectáculo está hecho de muchos espectáculos.*

PALABRAS-PUENTE

Muchas veces, en el origen de un camino creativo hay una *berida*. En el ejercicio de mi oficio he vuelto a visitar esta lesión íntima para rechazarla, interrogarla o simplemente permanecer a su lado. Era la causa de mi vulnerabilidad, pero también la fuente de mis *necesidades*. Tenía poco que ver con la estética, las teorías, con la voluntad de expresarme o comunicarme con el otro. Esta *berida-necesidad* ha obrado como un impulso para permanecer al lado del joven que fui y del cual el tiempo me ha alejado empujándome en un mundo que cambiaba.

He dicho frecuentemente a mis actores que un espectáculo, por magnífico que sea, no cambia el mundo, pero un espectáculo que nos deje indiferentes y que parezca generado por la indiferencia, lo vuelve más feo. Sabía bien que cada uno de mis espectáculos no sacudía a todos mis espectadores. Pero quería rebatir una superstición útil: «haz como si un espectáculo feo volviese al mundo más asqueroso; pero trabaja con los pies en la tierra porque, en todo caso, un único espectáculo no lo transforma. Y sobre todo, no dejes que en tu trabajo se insinúe la tendencia a estar satisfecho con el primer resultado».

Mi frase es válida solo desde el punto de vista del *ethos* del oficio. Un espectáculo mediocre o indiferente no vuelve al mundo más obsceno de lo que es. No le saca ni agrega nada a quien lo mira, y se apaga rápidamente en la memoria. Pero el compromiso tibio deja una huella indeleble en todos los que lo hemos creado. Se transforma en un reflejo condicionado en nuestras futuras jornadas de trabajo. Si menoscabó mi *tensión hacia la excelencia*, hacia la cima del Annapurna, empobrezco el proceso de trabajo, la voluntad de descubrir las energías adormecidas dentro de mí y de reaccionar frente a la realidad que me circunda. Entonces, la tibieza del trabajo me afea, a mí que lo ejecuto, y me habitúa a la indiferencia del mundo.

No sé si esta actitud surgió trabajando en el teatro o si la acarreo desde la infancia. Al inicio, en el camino de la profesión, cada piedra me recordaba a los viajeros que me habían precedido. A cada uno de ellos les formulaba las mismas preguntas que yo me hacía: ¿de qué huíais? ¿Cuál era el impulso inicial —motivos íntimos, apetitos, obsesiones, encuentros fortuitos— que habían puesto en marcha vuestro primer paso? ¿Qué casa habíais quemado dentro de vosotros?

He comenzado a hacer teatro tratando de conocer de forma física, técnica y emotiva en qué consistía el «hacer teatro». Crear espectáculos me ha enseñado, *como autodidacta*, a formularme preguntas sobre la historia del teatro así como se la suele escribir, a interrogar hechos notorios o insignificantes, a sopesar y traducirme en términos profesionales lo que escuchaba y leía, a disfrazar en mi trabajo un espectáculo que me había fascinado o que reconstruía con la fantasía. La inseguridad y los límites de mi conocimiento me incitaban a hurgar una y otra vez en los procedimientos del *cómo hacer*.

Existían en mí fuerzas oscuras que influían sobre mis elecciones. Me cabalgaban imprevistamente, intuían afinidad con una persona apenas encontrada, se obstinaban en rechazar soluciones razonables. Mucho más que las ideas, las estéticas o categorías conceptuales, fueron estas fuerzas las que me orientaron en la maraña de las circunstancias. Han estrechado lealtad duradera con muertos, vivos, ideales y sueños, lugares y libros; han destilado supersticiones que me he justificado a mí mismo y a los otros con argumentos lógicos, políticos y artísticos.

Estas fuerzas constituían el magma secreto que se infiltraba en mi vida profesional, en la meticulosidad técnica y en la tempestad creativa de mi trabajo de director, en el *ethos* artesanal y en mi obstinación por permanecer extranjero.

Con el correr de los años me fui volviendo más consciente de este magma íntimo. Me daba menos temor, no lo consideraba ya intangible y me lo traducía en palabras. Cada uno de nosotros que hace teatro posee un puñado de términos que tamizan la propia intuición y saber profesional. Se han acumulado en nuestros bolsillos, casi sin la intervención de nuestra voluntad. El trabajo y la costumbre los han pulido como guijarros.

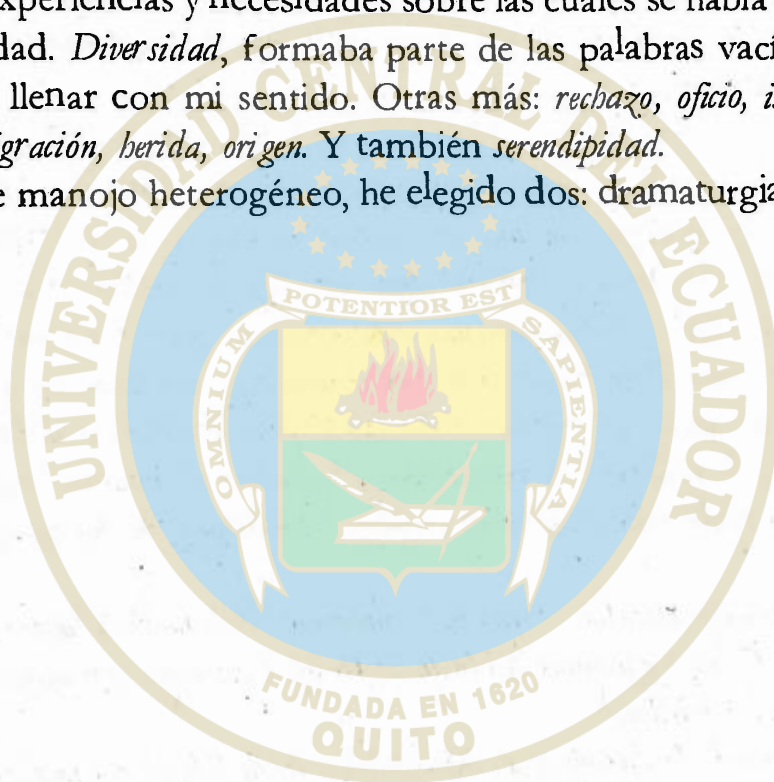
Siempre he sentido necesidad de volver a interrogar a estas palabras—puente entre la materialidad del hacer teatro y mi magma secreto, de arañarlas con preguntas ingenuas para mellar su superficie y rayar su espesor. Las he tratado como fetiches incómodos y malévolos.

Cuando he tratado de traducir en conceptos mi conocimiento tácito —el que había absorbido con años de práctica, malentendidos y errores—

he recurrido a mis palabras-puente. Parecían términos claros y comprensibles para todos. Para mí eran palabras vacuas que exigían que las llenase con *mi* sentido. Tenían que ver con lo que para mí era la esencia del teatro: *revuelta, ritual vacío, disidencia, vulnerabilidad* (que es la realidad de la soledad), *trascendencia*, o como me gusta decir hoy, *superstición*. Otras eran palabras técnicas que se referían a problemas o componentes del oficio que siempre me habían fascinado: *sats* (impulso), *kraft* (fuerza), *organicidad, energía, ritmo, flujo, dramaturgia, danza*.

Había encontrado algunas de estas palabras involuntariamente y me confrontaban, como interrogantes, con experiencias sepultadas dentro de mí y con necesidades que era incapaz de explicarme. Tal vez eran esas experiencias y necesidades sobre las cuales se había enraizado mi diversidad. *Diversidad*, formaba parte de las palabras vacías que he tratado de llenar con mi sentido. Otras más: *rechazo, oficio, isla flotante, trueque, emigración, herida, origen*. Y también *serendipidad*.

De este manojo heterogéneo, he elegido dos: *dramaturgia* y *origen*.



¿DE DÓNDE VENGO?

Tenemos muchos orígenes porque muchas son las vidas en nuestra vida. Estos orígenes los encontramos en el camino, así como encontramos nuestras identidades y nuestra verdadera familia. Narrar una vida quiere decir optar por los saltos de perspectiva y repudiar la idea de un solo origen que se devana en un hilo cronológico.

¿De dónde vengo?

Vengo de un mundo que se caía a pedazos, y en el caerse encontraba su normalidad. 1940-1945, tiempo de guerra: muchas casas se vaciaban, otras se llenaban de gente extraña, refugiada. Otras se derrumbaban aún bajo las bombas y a la mañana siguiente las veía hechas añicos, obscenas, comocriaturas que exhiben sus vergüenzas y sus partes íntimas. Esas ruinas eran a veces sacudidas por lamentos. Los adultos se repetían las noticias de personas enterradas vivas, de algunas milagrosamente desenterradas, de cadáveres irreconocibles. Hablaban de una voz que continuó haciéndose oír noche y día bajo los derrumbes. Solo después de dos días reposó y se acalló.

Para el niño que escuchaba, eran historias como las de hadas y héroes encerrados en los árboles. Como las fábulas, las historias de los derrumbes se transformaban, de noche, en sueños y miedos.

Era el final de la dictadura de Mussolini y de la fábula del Imperio fascista. Bari estaba invadida por militares —americanos, canadienses, polacos, marroquíes. La escuela frente a nuestra casa se había transformado en un cuartel de soldados de Sudán. Asomados a los balcones comían bocados de pan blanco y sonreían a las jóvenes que esperaban delante del portón. En casa, mi padre, oficial fascista de alto rango, estaba muy enfermo. En voz baja los familiares nos aconsejaban que jugáramos con calma.

Ciertos días, mi madre y yo hacíamos juntos un juego secreto. Me llamaba aparte, me peinaba, cuidaba que estuviera limpio y bien vestido, me abrazaba y me mandaba a dar una vuelta sobre la rambla cercana a nuestra casa. El juego era así: debía extender la mano y pedir limosna. Mendigaba. Pero mi madre y yo decíamos: ir a la rentura. Eran días en que en casa faltaban incluso las monedas para la comida o para un remedio.

Vengo de esos paseos solitarios librados a la rentura.

La familia de mi padre gozaba de cierto prestigio en Gallipoli, un pueblo de pescadores al final del Golfo de Taranto. Allí nos mudamos, entre los brazos de familiares para los cuales mi madre era una extraña, y nosotros hijos a punto de volverse huérfanos. Las ventanas y los balcones de la casa se asomaban sobre el puerto de pescadores y al amanecer los espíaba remar a lo lejos. De noche, contaba las luces de las lámparas a la caza de pulpos.

Al inicio no teníamos agua corriente, utilizábamos el agua pluvial del techo encauzada en una cisterna del patio. Me tocaba a mí recogerla y cada vez me prevenían: no pesques la anguila. Nadaba en el oscuro fondo y se alimentaba de insectos y parásitos. Si muriera, el agua se volvería imbebible. Sacaba el balde con los ojos cerrados, retenía la respiración, los abría y veía con alivio solo agua.

Vengo del miedo de atrapar el animal sagrado en la oscuridad del pozo.

Gallipoli era una isla pequeña, conectada con la tierra firme y a los nuevos barrios por un largo y ventoso puente: dondequiera que me volvía, me topaba con un mar diferente. Nuestra casa estaba en la ciudad vieja, asediada por la humedad y el viento norte. En invierno pasábamos las tardes encerrados en casa con el brasero y las manos arruinadas por los sabañones. En verano nos protegíamos del sol en la penumbra de las persianas bajas y abríamos las ventanas al cielo solo luego del atardecer. No me aburría. Jugaba con los botones conservados en una caja de cartón en la cual mi madre guardaba lo necesario para coser. Durante tardes enteras alineaba los botones sobre el suelo, se volvían flotas de piratas, escuadrones aéreos, legiones romanas, caravanas de pioneros.

Vengo de aquella caja de botones.

Vengo de una noche que dura toda la vida.

Estudié durante tres años en un colegio militar. A los catorce, me encontré en un ambiente de cuartel con una manada de adolescentes. Comíamos, dormíamos, nos lavábamos, estudiábamos e íbamos juntos al baño. Me hundí en una forma antistética de rechazo, con poquísimos amigos y numerosos períodos en la celda de castigo.

Un día del segundo año, el capitán de mi compañía me llamó a la comandancia. Esperaba en posición de firme la típica reprimenda. Sin embargo, se dirigió hacia un armario pequeño de vidrio repleto de libros, sacó una llave pequeña, lo abrió, tomó un volumen y me lo entregó. Me daba la autorización de leerlo en el tiempo de estudio cuando estaba prohibida cualquier tipo de lectura que no fuesen los manuales escolares. El difunto Matías Pascal de Pirandello me cayó en la cabeza como un ladrillo y me hizo ver las estrellas. Desde ese momento tuve ganas de ver muchas más. Iba a la comandancia, el capitán abría con la minúscula llave la cuera de Alí Babá y me pasaba una joya.

Vengo del pequeño armario de vidrio que el capitán Rossi abría con una llave de muñecas.

Sonaba con arrancarme del agua estancada que me había visto crecer. De los dos hijos de mi madre, uno cultivó a lo largo de toda su vida errabunda en Europa, América y Asia, el culto y la nostalgia por sus raíces meridionales, la dinastía borbónica, Gallipoli, y por la escuela militar napolitana en donde fuimos educados. El otro, en cambio, practicó desapego y olvido. En realidad: remoción y reticencia. Este segundo hijo soy yo.

Vengo de ese cordón umbilical cortado por mis propias manos. ¿Quiere decir, también esto, quemar la casa?

Con mi padre, sin embargo, con aquella persona desconocida y tan íntimamente familiar que vi agonizar durante horas y horas hasta el silencio, continú dialogando siempre, cada año sobre su tumba, en Gallipoli, en el cementerio aún de dimensión humana. No lo llamaría un diálogo con mis raíces. Se parece a una charla con un viejo compañero. Ahora somos coetáneos, mejor dicho yo soy más viejo. Le llevo noticias de los nietos que nunca ha visto; de mi vida y de mi trabajo; preocupaciones del momento y novedades que le darán placer. Le pido consejos, escucho su parecer. Un diálogo a boca cerrada, a veces incluso a media voz, como hacen ciertas personas a las cuales la sordera vuelve locuaces.

Me acostumbré a dialogar con alguien que está Antes que yo, en vez de con alguien que está en lo Alto. ¿Está aquí el origen de mi inclinación profesional a dialogar con los libros de los maestros? Frente a lo Alto nos sentimos creyentes o descreídos. Frente al Antes, nos sentimos niños. Y para los niños la inteligencia coincide con la capacidad de elucubrar travesuras.

Vengo de un padre que no tuvo el tiempo de envejecer y sufrir por un hijo extranjero.

Mi hermano y yo, cuando tratábamos de evaluar nuestro árbol genealógico, no hablábamos de raíces, sino de la tara de familia: la pulsión al suicidio. Recordábamos los casos del abuelo y de tres tíos abuelos. Suicidios lícidos, temerarios, conducidos a buen puerto con una fantasía barroca. Mi hermano está muerto, pero no por mano propia. Tampoco mi padre se ha suicidado. Pero existen muchos modos de rechazar la vida.

Vengo de la tara de familia.

Raíces, orígenes: cuanto más personales y sinceras son, tanto más parecen individuadas por casualidad. Persigo síntomas, señales, apariencias de recuerdos, imágenes que no logran desvanecerse en el olvido. La mente las evoca de tanto en tanto. Existirá una razón, me digo a mí mismo.

No es solo la mente que recuerda. Hay una memoria incluso en aquel nudo de dinamismos e impulsos de la exigua región entre el coxis y el plexo solar. Esa región que debe aprender a conocer quien hace teatro, sobre la cual debe elaborar una ciencia empírica y personal, una conciencia y una superstición. Donde soplan los vientos que queman y de allí se transmiten a los nervios, a la médula, a los así llamados ojos de la mente.

Vengo de allí, de aquel nudo de dinamismos e impulsos.

En mi sistema nervioso se han injertado los actos a través de los cuales Eigil Winnje organizaba en Oslo su taller de estañadores donde yo era soldador: orgullo artesanal por el trabajo bien acabado y paridad sin privilegios en la distribución de las tareas, incluso para él mismo, el patrón. Actos sin palabras con los cuales me transmitía saberes y valores a través de un humilde oficio.

Mis nervios recuerdan a Jens Bjørneboe, escritor y amado amigo: una encarnación de la necesidad de los excesos. Sin arranques insensatos y motines contra las ideas mismas en las cuales creía —la vida para un rebelde sediento de justicia absoluta— corría el riesgo de reducirse a un derrotismo inconsciente.

En mi columna vertebral reencuentro la huella de la manera en que Grotowski guió a sus actores en Akropolis para que incorporaran el acto físico de mirar típico de los encerrados en un campo de exterminio. Ese modo de observar las circunstancias, el mundo y la historia estrujando los párpados por la incompreensión, levantando la ceja con estupor, sin luz en los ojos.

Está vivo en mí el acto profundamente gentil, todo solidaridad y consentimiento, con el cual Sanjukta Panigrahi rechazó una de las tareas que yo le proponía, con una testarudez tan inquebrantable que se volvía pacífica.

No puedo olvidar el día en el cual, enfurecido contra un actor, abandoné el Odin Teatret decidido a no volver a poner nunca más el pie en ese lugar. Y el silencio y recogimiento de mis actores los días sucesivos, que llegaban al teatro como de costumbre a las siete de la mañana para el training y los ensayos de Cenizas de Brecht. Solos, hasta que cambié de idea.

Estos comportamientos estaban profundamente enraizados en el fondo de esas personas. Eran sus raíces, y se han metido en mi persona. No son el pasado, los recuerdos, sino el presente.

Tener una tierra en común significa esto: que raíces que han crecido en otros lugares pueden introducirse y transformarse plenamente en mí.

Así podría responder a la pregunta «¿de dónde vengo?», citando nombres y hechos elegidos en la vasta selva de sombras que pueblan el presente.



UNA PLURALIDAD DE DRAMATURGIAS

«¿De qué dramaturgia quiere ser director?» No tuve un mínimo de duda. «Sófocles, Ibsen, Chéjov, y naturalmente Brecht». La respuesta me vino espontáneamente en mi examen de admisión de la Escuela de Teatro de Varsovia, en enero de 1961. Dramaturgia, en aquel tiempo, era la obra de los escritores.

Durante años en mi trabajo cotidiano he usado raramente este término. Mis esfuerzos se dirigían a comprender mi oficio de director y la manera práctica de desarrollarlo. En otras palabras: cómo provocar reacciones personales en los actores y orquestarlas en un espectáculo que no imitara la vida, pero que poseyera su propia cualidad de vida. «Vida» era la palabra que encontraba en mi boca cuando examinaba el resultado de los actores y mis elecciones durante los ensayos.

¿Emanaban vida las acciones de los actores y sus reacciones? ¿Daban la sensación de ser orgánicas? «Tus acciones no tienen *kraft*», les decía. *Kraft* es una palabra noruega, y quiere decir fuerza, potencia, energía —como la eléctrica o psíquica— o como la onda que percibimos cuando estamos cerca de un niño que juega o de un adulto feliz.

Al final de 1970, circunstancias particulares me llevaron a reflexionar sobre mis experiencias en relación con la «presencia» del actor. Tuve la oportunidad de circunscribir y comparar por mucho tiempo y de manera sistemática algunos principios técnicos de actores y bailarines de diferentes géneros. Este campo de estudios —que definí como «antropología teatral»— se desarrolló en el interior de la International School of Theatre Anthropology (ISTA). Intentando definir con mis palabras la terminología técnica de mi tradición teatral, definí «dramaturgia» en clave etimológica: *drama-ergein*, trabajo de las acciones. O bien: la manera en que entran en trabajo las acciones de los actores. Para mí, la dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía solo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes.

Generalmente, en la tradición europea, la dramaturgia es entendida como composición literaria con una precisa escansión: propuesta del

tema, desarrollo, peripecia, vuelco, conclusión. La dramaturgia es un hilo narrativo horizontal que mantiene unido ese manojo de perlas de vidrio que es un espectáculo. Durante mis muchos años de director, sin embargo, la dramaturgia tuvo poco que ver con texto escrito, secuencia narrativa o escenario preestablecido. Tenía la impresión de que la dramaturgia puntualizase un campo vital para mi actividad, pero al mismo tiempo no sabía bien en qué consistían exactamente sus propiedades y sus confines. Se había transformado en una expresión familiar que usaba como si supiera con precisión qué significaba. Luego de haber visto un espectáculo, por ejemplo, comentaba que desde el punto de vista de la dramaturgia dejaba mucho que desear. Me parecía que tenía una idea bastante clara de lo que decía.

Apenas intentaba definirla se volvía vaga. Tenía la impresión de aludir a una estructura invisible que debía fundir de manera fascinante, insólita y eficaz los elementos heterogéneos y las diferentes partes de un espectáculo. No bastaba. Me sentía insatisfecho, como si excavando en este terreno debía encontrar algo más, un pequeño tesoro enterrado.

He comenzado a reflexionar de manera separada sobre el resultado y el proceso. Desde el punto de vista del proceso, me dije a mí mismo, no es importante preguntarme *qué es la dramaturgia*. Debía hacerme otra pregunta: *¿cómo interfería yo, como director, sobre las acciones de los actores?*

Es difícil comprender cómo funciona el propio trabajo sin caer en construcciones teóricas complicadas y abstractas, detalladas en mil subsectores, como una arquitectura de cábala.

Pero, gradualmente, me pareció comprender que lo que llamaba dramaturgia no era el hilo de la composición narrativa, la secuencia horizontal de las diversas fases de desarrollo del tema. *Mi* trabajo de dramaturgia iniciaba con un tipo de mirada que ponía en foco la naturaleza estratificada del espectáculo. Mi dramaturgia operaba también sobre múltiples relaciones entre las partes del espectáculo. Tenía que ver, sin embargo, con las relaciones entre los varios componentes *en una dimensión vertical*. Era en primer lugar un modo de ver los distintos estratos o niveles del trabajo independientemente del sentido del espectáculo. Individuaba estos niveles y los desarrollaba por separado, como si no tuvieran relaciones entre sí.

En realidad lo que me ha ayudado a entender mi propio sistema de trabajo fue la manera de pensar de los biólogos. En biología es necesario distinguir no solo las partes, los componentes de un organismo individual (por ejemplo, sus diferentes órganos, como el hígado, el corazón o el cerebro; o sus aparatos, como el sistema circulatorio, el sistema nervioso o el respiratorio), sino también los niveles de

organización. En el primer caso un organismo se subdivide en partes coordinadas entre sí (órganos, sistemas, etc.). En el segundo, se razona por *estratos*, discerniendo los niveles entre los cuales se establece la relación según lógicas diferentes. Tenemos así un nivel de organización celular que está en la base del nivel de los tejidos, el cual a su vez está en la base del de los órganos que se coordinan, finalmente, en el nivel superior, en la unidad del organismo vivo.

También el espectáculo, era para mí, un organismo vivo en el cual tenía que individuar no solo las partes, sino también los niveles de organización, y luego sus relaciones. Dramaturgia, entonces, era un término semejante a anatomía: un modo de trabajar prácticamente no solo sobre el organismo en su complejidad, sino sobre sus diversos órganos y estratos.

Lo que era interesante, no era la definición de los diferentes niveles de organización según los biólogos. Me servía la eficacia de un modo de mirar que intentaba dar cuenta de lógicas diferentes y superpuestas, y que reconocía sobre todo como extremadamente concreta una realidad que no puede ser materialmente aislada. En efecto, un nivel de organización, no es una cosa que podemos apartar para ver sobre la mesa de anatomía. Es una lógica, una acción concreta del pensamiento o de la mirada, semejante a la de quien lee una partitura musical horizontal y verticalmente al mismo tiempo.

Por un lado, la dramaturgia del espectáculo se presenta como un entramado en una concatenación y simultaneidad de diferentes núcleos de acciones o episodios; por otro, como co-presencia en profundidad de diferentes estratos, cada uno dotado de su propia lógica y de su peculiar manera de manifestar su vida.

Los niveles de organización del espectáculo que me han interesado, y que se me presentaron de forma evidente, han sido tres:

- el nivel de la *dramaturgia orgánica o dinámica*. Es el nivel elemental, y se relaciona con la manera de componer y entretejer los dinamismos, ritmos y acciones físicas y vocales de los actores para estimular sensorialmente la atención de los espectadores;

- el nivel de la *dramaturgia narrativa*: la trama de los sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido o de los múltiples sentidos del espectáculo;

- el nivel de la *dramaturgia evocativa*: la facultad del espectáculo de generar resonancias íntimas en el espectador. Es esta dramaturgia la que destila o captura un significado involuntario y recóndito del espectáculo, específico para cada espectador. Todos hemos experimentado este nivel, pero no se puede programar conscientemente. No siempre mis actores y yo hemos logrado concretarla.

Cada uno de los tres niveles tiene su lógica, sus exigencias y objetivos. Para mí ha sido fundamental lograr aislarlos artificialmente y pensarlos separadamente. En el nivel de la *dramaturgia orgánica* o dinámica trabajaba con las acciones físicas y vocales, trajes, objetos, músicas, sonidos, luces, características espaciales. En el nivel de la *dramaturgia narrativa* trabajaba con personajes, hechos, historias, textos, referencias iconográficas. La *dramaturgia evocativa* tenía una naturaleza diferente a las otras dos. Era un objetivo en sí misma. Puntualizaba el trabajo necesario para hacer reverberar un mismo espectáculo de manera diferente en las cavernas biográficas de cada uno de los espectadores. La reconocía sólo a través de sus efectos: cuando alcanzaba a tocar las supersticiones personales, los tabúes, las heridas de los espectadores, y aquellas del director, que es el primer espectador.

La dramaturgia orgánica es el sistema nervioso del espectáculo, la dramaturgia narrativa es la corteza, la dramaturgia evocativa es esa parte de nosotros que, en nosotros, vive en exilio. La dramaturgia orgánica hace danzar cenestésicamente al espectador en su asiento; la dramaturgia narrativa pone en marcha conjeturas, pensamientos, valoraciones, preguntas; la dramaturgia evocativa hace vivir un *cambio de estado*.

La articulación en más niveles era en primer lugar una manera de multiplicar las lógicas para luchar contra la dimensión unívoca de un espectáculo y las relaciones explícitas de la trama. Me permitía sobre todo aprovechar los mecanismos de atracción sensorial más allá de los significados o de la historia. La capacidad de individuar estos niveles, sin embargo, no me ha ayudado a resolver el problema de cómo desarrollarlos de manera artísticamente eficaz. Las preferencias, los procedimientos y las elecciones para afrontar este problema son siempre personales y varían según las circunstancias.

Sobre estas tres dramaturgias se fundaba mi trabajo de director en cuanto primer espectador que enfrenta un espectáculo con los mismos sentidos y lo mira con los mismos ojos que los otros espectadores. Pero este primer espectador tenía que poseer la capacidad técnica para intervenir en el proceso creativo de los actores y afilar las capacidades del espectáculo para que incida en profundidad.

Sin embargo, esta participación activa del director daba un sentido completamente diferente a la palabra dramaturgia. Indicaba ese aspecto de mi trabajo que se basaba en las relaciones. La dramaturgia se refería entonces a mis decisiones para volver a forjar y amalgamar las relaciones emergentes de la dramaturgia orgánica y de la narrativa. El objeto de este amasijo —o montaje— era la destilación de relaciones *complejas*, capaces de *subvertir* las relaciones obvias.

Mi dramaturgia, en este segundo sentido, era una técnica para plasmar, fundir, multiplicar y en consecuencia subvertir las relaciones que mano a mano afloraban durante los ensayos. Era el modo en el cual buscaba transformar las simples y a veces gratuitas interacciones en secuencias ambiguas y contradictorias, capaces de provocar en el espectador lo que para mí era esencial: la experiencia de subvertir. Era un uso personal y subjetivo del término dramaturgia, y designaba la zona del trabajo en la cual estaba solo. Era la fase aparentemente demoledora de la creación, esa en que descompaginaba y destruía lógicas y nexos que me proponían los textos, mis propios temas y mis actores. Pero era gracias a este «terremoto» que lograba individuar hilos imprevistos y entretejerlos en relaciones caracterizadas por la ambigüedad y la densidad.

Muchas veces los mejores aliados para trastornar las relaciones más obvias han sido las constricciones externas: las condiciones materiales, económicas, los actores, las circunstancias imprevistas. Otras veces era yo mismo quien me imponía límites artificiales, una maraña de restricciones que obligaban a soluciones no programadas. No me aportaban invenciones originales. Me traían algo que para mí era aún más importante: potencialidad de nexos, enganches y acercamientos diferentes a los preexistentes, a los imaginados o imaginables hasta aquel momento.

Dramaturgia, en este sentido, era la creación de una compleja red de hilos en lugar de uniones simples. Era también una manera de pensar. Era una propensión a desencadenar con toda libertad un proceso de asociaciones y de mezclar, consciente o incidentalmente, hechos y componentes preestablecidos para revolverlos, volvérmelos extraños y difíciles de identificar. Me construía deliberadamente situaciones que era incapaz de reconocer. Así, estaba obligado a individuar una nueva coherencia y a transmitirla sensorialmente al espectador a través de las acciones de los actores.

Durante los ensayos, mi acción de subvertir los hechos, los elementos visuales y auditivos y las relaciones podía ser simple, incluso mecánica, si las consideraba un punto de partida. Bastaba establecer una red de constricciones y obstáculos que respetaran reglas rigurosas. Por ejemplo: partir de la situación contraria a la que quería contar; limitar radicalmente el espacio; minimizar alrededor de una mesa una escena desarrollada en un área más grande; hacer decir a los pasos y a las caminatas de un actor lo que decían sus brazos y manos. Este proceso consciente de obstrucción de las acciones de un actor o durante el desarrollo de una escena producía de por sí nuevas perspectivas que ampliaban mis posibilidades de elección.

No era importante que al inicio el proceso de subvertir fuera *inteligente*. Sin embargo, en la fase final, debía volverse un huracán inesperado, capaz de trastornar mis certezas y hacer aparecer de la tierra las escamas de un dragón. Tal resultado afloraba más allá de mi voluntad o de la de cada uno de los actores; no era la consecuencia consciente de ideas, teorías, lógicas analíticas o psicológicas. Muchas veces era un efecto del esfuerzo por *permanecer fiel* a mi punto de partida.

Porque el principio de subvertir en sí mismo no bastaba. Tenía que existir también una forma de coherencia emotiva que guiara mis procesos mentales, que decidiera las vueltas y que velara esta necesidad de subvertir. ¿Coherencia con respecto a qué? A una imagen, a una asociación, a un recuerdo: a una sombra, siempre presente, y que no debía asomarse demasiado en el espectáculo. La *fidelidad* hacia esta coherencia incongruente, que me desconcertaba también a mí, era fundamental, incluso si durante los ensayos se volvía una carga. He pagado el precio a esta fidelidad con una continua pérdida de orientación y con interminables períodos de incertidumbre. Mi trabajo para cada espectáculo era acompañado por la sensación constante de caer en el vacío, con la angustia de que el paracaídas no se abriera.

La angustia no ha disminuido con la edad. Mi único consuelo siempre fue creer que la noche tiene doce horas, no más, y que al final despunta el alba. Me ha sostenido la fe en que si trabajaba sin ceder, luego de algunos meses habría encontrado finalmente la Esfinge: el espectáculo. Habría revivido la emoción de verlo llegar desde lejos con una vida propia independiente y orgullosa.

Fidelidad y necesidad de subvertir iban de la mano.

Pero existía aún una tercera perspectiva desde la cual he mirado mi actividad, y a la cual también tenía la costumbre de llamar dramaturgia. Con el transcurso de los años, mis actores habían comenzado a crear materiales para un nuevo espectáculo de manera cada vez más autónoma—cada uno con su hilo lógico, sus asociaciones y su trabajo sobre el nivel orgánico y narrativo. Sólo en un segundo momento ponía en relación sus resultados y los orquestaba en un flujo de estímulos sensoriales y de significados. Luego de un largo período de ensayos, estos materiales heterogéneos se integraban de forma tal que el espectador no lograba distinguirlos.

Esta práctica me ha llevado gradualmente a considerar el espectáculo no como una puesta en escena (de un texto, una historia, un tema, una idea), sino como una *composición teatral* que en un cierto sentido es ejecutada tanto por el actor como por el director y el espectador. He comenzado incluso a definir estas *ejecuciones* como dramaturgias,

multiplicando los significados de este término. Hoy, escribiendo, me doy cuenta de la confusión que puede crear el uso de la misma palabra desde diferentes ópticas y en diferentes campos de acción que para mí resultaban muy claros en la práctica.

También he llamado a la tercera perspectiva: dramaturgia del actor, dramaturgia del director y dramaturgia del espectador. De esta manera me explicaba a mí mismo de quién era el ojo y la lógica que daba sentido al espectáculo. Podían ser el ojo y la lógica tanto del director, del actor como del espectador. Mi dramaturgia de director ha consistido en elaborar la dramaturgia del actor para poner en acción la dramaturgia (la ejecución) de cada espectador. Trabajaba sobre el nivel de las acciones físicas y vocales, sobre la música y las luces, sobre los personajes, historias y vicisitudes. Trastocaba sus relaciones obvias, pero permanecía fiel a mis sombras para hacer resonar diversamente el espectáculo en el mundo diferente de cada espectador.

Puede parecer extraño hablar de «dramaturgia del espectador», y muchas veces me fue echado en cara que es una expresión sin sentido. La he mantenido obstinadamente. Me servía para indicar mi esfuerzo principal: crear un espectáculo que pudiera asumir un sentido compartido y al mismo tiempo pudiera susurrar palabras diferentes a cada uno de los espectadores. Y que apareciera de manera diversa cada vez que lo miraban. Esto valía también para mí, primer espectador entre los otros, y valía para los actores, espectadores de sí mismos y de los compañeros. Quería espectáculos que pudieran dar a los actores, a los espectadores y a mí la experiencia del vuelco, la inversión del mundo conocido.

Cuando las dramaturgias del actor, del director y del espectador se encontraban en una forma de vida que hablaba a una verdad mía secreta, yo experimentaba un cambio de estado y el espectáculo se me aparecía como un *ritual vacío*. El vacío es ausencia, pero también potencialidad. Puede ser la oscuridad de una grieta. O bien la inmovilidad del lago profundo del cual afloran pliegues —signos de sombras de vida inesperada.

He hecho teatro, he vendido sombras. A través de estas sombras he trepado hacia un mundo diverso del que me había tocado vivir. Estas sombras eran escaleras, para mí, para mis actores, y para algunos de nuestros espectadores. Vistos bajo el cielo de piedra llamado «realidad», nuestros peldaños artesanales y nuestros valores eran ilusorios. Para no dejarme aplastar por este cielo de piedra, me he puesto metas: fantasmas, ilusiones, ideales que sobreponía a la cruda realidad que me rodeaba, y a la cual llamaba *supersticiones*.

Superstición, en el decir cotidiano, expresa una cualidad negativa, irracionalidad, fanatismo, engaño. Pero cuando lo subvierto, este término muestra su cara literal. En latín *super-stare* es lo que *está sobre*, algo que puede aplastar o atraer y elevar.

Jamás he creído que las supersticiones deban ser compartidas. Si no, se vuelven yugo, cadena, doctrina. Son raíces-sombras que rodean mi ciudad interior, ese territorio exiguo e ilimitado encerrado en mi piel, en mis nervios y músculos, en el microcosmos personal e incommunicable que es *el país de la velocidad*, mi cuerpo-en-vida.

Mi origen profesional está ligado a algunos hombres y mujeres de teatro del siglo xx que no se contentaron con las fronteras de su oficio. Mis antepasados teatrales aplicaron contra estas fronteras la determinación y la ultranza, *el hambre del más allá*. Potenciaron tanto su propio arte, que terminaron confrontándose con una amarga pregunta: ¿Valen la pena todos los sacrificios, la fatiga y el empeño para una obra que es efímera? Así combatieron contra la cultura y las condiciones del teatro: un arte que no puede tener la ilusión de no ser efímero. Lucharon por una *permanencia* del espectáculo en los sentidos y en la memoria del espectador a través de las acciones del actor, refinando su naturaleza biológica. *Bios* significa vida. El *bios* del actor que penetra en el mundo interior del espectador; el *bios* del espectáculo que se confronta con el *logos* insensato de la historia; el *bios* del teatro como rebelión y trascendencia, como presencia y voz de supersticiones individuales, más allá del entretenimiento y del arte.

La dramaturgia está constituida materialmente por acciones que interactúan en los diferentes niveles de organización de un espectáculo. ¿Pueden estas acciones vivas, engarzadas en la ficción, transformarse en un camino hacia el origen de la vida? ¿Hacia el origen de la injusticia del mundo? ¿Hacia el origen de nuestras muchas identidades?

Escaleras de sombra. Técnicas de un arte efímero contra lo efímero. Ritual vacío.



Primer intermezzo





*Los libros son obra de la soledad e hijos del silencio.
Los hijos del silencio no tienen nada en común con los hijos de la palabra.*

Marcel Proust

LOS HIJOS DEL SILENCIO

En enero del 2007 he recibido una carta. Mirella Schino, una querida amiga, estudiosa de teatro, expresaba un deseo:

Querido Eugenio,

buen año, bajo el más caluroso y resplandeciente sol mexicano, espero. Acá sopla el viento, y silba toda la casa, parece que estamos dentro de *Cumbres borrascosas*. Felicidades. Me has dicho que para el 2007 han caído todas las propuestas de trabajo para tu teatro. Estoy segura de que esto será para ti una manera de crearte aún nuevos rumbos. Ciertamente, es grave, pero me gusta mucho cuando trabajas contra-corriente.

Y visto que me siento en vena de píos deseos para el año próximo, me vino un antojo insano: te diré lo que me gustaría leer en tu futuro libro (te imagino bajo un sol a la hora pico, juntando los ordenados ladrillos que luego reducirás a un alegre caos). No ese que deseo que escribas, es obvio: sino el que me gustaría leer entre un renglón y otro, en medio de tu raudal de hilos. Me gustaría un cara a cara entre la imagen del Odin de hoy, así llamado «viejo», o de todas maneras diferente, y la imagen del Odin joven o maduro que aún acarrea con ustedes (porque está presente en tus libros, en el amor de tus espectadores, en vuestra imagen más difundida), como una gata que arrastra consigo su placenta. Sí, lo sé: has hecho un espectáculo sobre la vejez. Mejor dicho, dos. Pero no es lo mismo.

Hablo de una nueva huella –una nueva correspondencia entre teoría y práctica. Una vez me has contado que los jóvenes te han conocido a través de los libros y cuando los ven a ustedes permanecen por algunos momentos desconcertados. Literalmente, no los reconocen. Me parece que de todos modos los jóvenes se dejan fascinar por vuestros espectáculos. Pero he aquí que me gustaría mucho reencontrar en una esquina de tu libro eso que sois ahora, con cuánta fatiga habéis llegado. No hablo ciertamente de una declaración de edad. Basta decir que sois viejos para contar lo que sois, y cuál

es la tensión que ahora os impulsa? Seguro que no. Porque espero y creo que no sea simplemente solo la de lograr desaparecer con honor.

Acá me detengo porque me doy cuenta de que me estoy volviendo cada vez menos comprensible. Toma esta cantilena por lo que es: una declaración de afecto.

Mirella

Hoy, entre fogosidad y cansancio, ¿qué me traigo del pasado como una gata que arrastra detrás de sí su placenta?

Se cuenta de un padre que comía un pan. El hijo se lo pidió. El padre le dio una piedra, y continuó comiendo. Luego comenzó a comer un pescado. El hijo se lo pidió. El padre sacó una serpiente y se la entregó al hijo. Esta vez el hijo sabía qué hacer: con la piedra mató la serpiente. Esta es la primera cosa que el padre enseñó al hijo hambriento: a matar la insidia de la serpiente. De todos modos, el hijo que había aprendido a matar la serpiente no por esto tenía menos hambre. Vio que el padre tomaba un huevo. Hambriento, no pidió más: con la piedra se lanzó sobre el padre quien le dio el huevo del cual salía la cola venenosa del escorpión. Así el hijo que había aprendido a matar, aprendió también a morir y a salvar al padre.

Para no morir como hijo, he debido crecer, transformarme en un padre *capaz* de procurarme lo necesario e *incapaz* de olvidar el hambre de cuando era hijo.

Hace más de cincuenta años, cuando soñaba con volverme director, teatro era para mí sinónimo de revuelta. Lo reencontré en el teatro de Brecht, en su exhortación al empeño y a la lucha contra la prepotencia y la indiferencia. Se necesitó tiempo, el encuentro con Grotowski y la asociación con mis actores para tomarme en serio. Comprendí que la revuelta debía ser contra mí mismo, contra mi pereza y mis compromisos, contra los preconceptos de la cultura de los cuales estaba impregnado, contra lo que me habían enseñado y que quería roer de mi cerebro como una mujer que quiere abortar.

Hoy los huesos duelen y la vista se debilita. Trabajar doce horas al día implica más fatiga. Y sin embargo, el incendio poco sensato y salvaje que llamo revuelta mantiene vivas aún mis ganas de hacer teatro. Es la misma que alimenta el escepticismo del padre y el hambre del hijo que cohabitan en mí. Existe un rostro negro y huido del teatro del cual estoy enamorado. Es un sendero que se ramifica y se reencuentra, sin meta; un mar que exploro y que es un desierto. Amo el teatro porque me hace sentir un emigrante que regresa a su tierra para vivir como extranjero y sin herederos.

Desde que era joven he estado enamorado del rostro negro y huidizo del teatro y aún lo sigo estando, mucho más conscientemente, de viejo. Es el mismo ímpetu apasionado que dura décadas, incluso si lo expreso de diferentes maneras. Intentaré explicarlo contando mi encuentro con dos hermanos que recorrían el mundo, uno sombra del otro. Eran hijos del Silencio, dos ángeles con aspecto de vándalos. Se llamaban Desorden y Error.

Amo esta palabra, Desorden. Y en los últimos años la uso cada vez con más frecuencia. Quería llamar a este libro *El ritual del Desorden*, consciente de los malentendidos que crea este término. Para mí tiene dos significados opuestos: el desorden es la ausencia de lógica y de rigor que caracteriza las obras insignificantes y caóticas; el Desorden (con mayúscula) es esa lógica y ese rigor que provocan *la experiencia del desconcierto* en mí y en el espectador.

El Desorden es *la irrupción de una energía que nos confronta con lo ignoto*.

Hoy sé que con todos mis espectáculos me proponía suscitar el Desorden en la mente y en los sentidos del espectador. Quería provocar la duda, sacudir su costumbre de prever y sus criterios de juicio. El espectador del cual hablo no es un extraño, una persona a la cual se debe convencer o conquistar. Hablo sobre todo de mí. Quien hace un espectáculo es también espectador. El Desorden (con mayúscula) puede ser un arma o una medicina contra el desorden que nos asedia, dentro y fuera de nosotros.

No hay un método para provocar el Desorden en el espectador. He tratado de acercarme con una particular forma de autodisciplina. Presuponía una separación, una revuelta anónima y tácita, de las maneras justas y razonables de considerar los valores, los objetivos y las motivaciones de nuestra profesión. No era una técnica, sino sobre todo un impulso que ninguno me podía imponer o enseñar.

¿Cuál puede ser el origen de este impulso? En 1954, en los alrededores de Accra, capital de Ghana, en aquel entonces colonia británica, Jean Rouch había rodado *Les maîtres fous*, un film etnográfico que para el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XX fue como un presagio. Era el testimonio de otra racionalidad, subterránea y disidente. Impresionó a Jean Genet, quien escribiría *Les Nègres*; influyó a Peter Brook en su *Marat-Sade* de Peter Weiss y acompañó a Grotowski en sus reflexiones sobre el actor. En el ambiente teatral circulaban anécdotas y leyendas acerca de las influencias de *Les maîtres fous*. En aquellos años se hacían con frecuencia paralelos y distinciones entre teatro y ritual. Algunos artistas estaban preparando un subtexto, hoy evidente: el teatro puede ser un claro en el corazón del mundo salvaje, un lugar privilegiado en el cual evocar el Desorden.

El ritual filmado por Jean Rouch expone el luto de individuos humillados por la civilización occidental del progreso. Las imágenes crudas y sin consolación estética mezclan paroxismo, juego teatral y una crueldad que exhala belleza y sufrimiento sobre la cual navega un sentido de libertad. Rouch nos obliga a observar el Desorden relacionado a una revuelta existencial, a la resistencia contra el orden del más fuerte, en el intento de romper las cadenas.

Cada uno de nosotros tiene sus cadenas sociales, culturales, psicológicas, sexuales, religiosas. Me pregunto: en la lucha contra *mis* cadenas, ¿cuánto ha pesado la influencia de mis antepasados? Hablo de algunos reformadores del teatro que reconozco como *maîtres fous*, maestros locos, poseídos por un fervor irreverente expresado en palabras de fuego y en el rigor de sus prácticas teatrales.

Los protagonistas de la revuelta del siglo xx, comenzando por Stanislavski, son para mí *maîtres fous*. Pienso en el extremismo que caracterizó el rumbo de sus pensamientos. En un clima de renovación de la estética teatral, plantearon preguntas tan absurdas que fueron recibidas con indiferencia y escarnio. Dado que el foco de incendio que estas preguntas contenían estaba envuelto en teorías bien formuladas, algunos las consideraron simples atentados contra el arte del teatro. O bien *utópicas*, un modo inofensivo para decir que no había necesidad de tomarlas en serio. Estos son algunos de los focos incendiarios: buscar la *vida* en un mundo de cartón; hacer emanar la *verdad* en un mundo travestido; conquistar la *sinceridad* en un mundo de ficción; hacer de la educación del actor – que imita y representa personas diferentes de sí mismo – el camino hacia la *integridad* de un nuevo ser humano.

Imaginemos un artista de hoy que pide una subvención al Ministerio de Cultura para buscar, a través del teatro, la Verdad. Imaginemos al director de una escuela teatral que escribe: enseñamos el arte del actor con el objetivo de crear un *nuevo ser humano*. Imaginemos un director que pretenda de sus actores el conocimiento de la danza porque refleja la armonía de las Esferas Celestes. Sería lícito considerarlos desplazados.

Hoy no cuesta nada ver en aquella aparente insensatez una reacción sensata a los crujidos de una época que estaba poniendo en crisis la sobrevivencia misma del teatro. Es fácil reconocer, hoy, perspicacia, coherencia y pericia en la *subversión* que los maestros del Desorden emprendieron en el teatro de su tiempo. Renegaron de su organización secular, invirtieron las jerarquías, sabotearon las bien experimentadas convenciones de comunicación entre escenario y platea, cortaron el cordón umbilical con la literatura y con el realismo superficial. Desnudaron al teatro brutalmente hasta reducirlo a su esencia. Dieron

vida a espectáculos insuperables por su originalidad, extremismo y refinamiento artístico con el fin de negar incluso que el teatro es solo arte, y afirmar su vocación de romper las cadenas políticas, mentales y religiosas. Quemaron habitaciones enteras de la casa en donde se habían formado. A veces incendiaron también el techo y los cimientos.

Nos hemos habituado a leer la historia del teatro moderno al revés. No partimos de los focos incendiarios de las preguntas y obsesiones de los maestros del Desorden, sino de la sensatez o de la poesía de sus palabras impresas. Sus páginas emanan autoridad y seguridad. Pero para cada uno de ellos hubo noches y años de soledad y dudas cuando sospecharon que los gigantes contra los cuales combatían eran invencibles molinos de viento.

Hoy los vemos como efigies en fotos sugestivas: rostros inteligentes, bien nutridos e irónicamente plácidos, como Stanislavski; rostros de reyes mendigos, como Artaud; altaneros y conscientes de la propia superioridad intelectual, como Craig; batalladores e impacientes, como Meyerhold. Es imposible percibir que en cada uno de esos espíritus brillantes se incubaba la incapacidad de olvidar o de aceptar las propias cadenas invisibles. No logramos comprender que su eficacia deriva del esfuerzo de arrancarse a sí mismos de una condición de impotente silencio.

Pienso en aquel silencio que no es una elección, sino una condición padecida como una amputación. Un silencio que genera monstruos: auto-denigración, violencia sobre sí y sobre los otros, negra pereza e indignación ineficaz. Pero a veces, este silencio nutre el Desorden.

La experiencia del Desorden no tiene que ver con las categorías de la estética. Es la supremacía de una realidad sobre otra. Como cuando en el universo de la geometría plana se desploma un sólido. Como cuando inesperadamente la muerte fulmina a una persona querida. Como cuando, en solo un segundo, los sentidos se inflaman y sabemos que estamos enamorados. Como cuando en Noruega, apenas emigrado, alguien me llamó «sucio italiano» y me cerró la puerta en la cara.

Cuando el Desorden nos atropella, en la vida como en el arte, nos despertamos imprevistamente en un mundo que no reconocemos más, y que aún no conocemos.

Los rumbos artísticos son siempre senderos individuales que intentan huir de los mecanismos prefabricados y de los andenes de las recetas. Son senderos que respiran y viven según una necesidad personal que es sobre todo superstición y autodisciplina.

Para mí, la autodisciplina jamás se correspondió con la voluntaria adhesión a normas inventadas por los otros. Ha sido siempre el primer

paso para romper las cadenas, una de las premisas para el Desorden en mi mente y en mi sistema nervioso de espectador. El Desorden despuntaba de un grumo de silencio y tenía una naturaleza tan particular como para permanecer desconocida incluso a mí mismo cuando sentía su agitación. Por esto no hay un método que permita toparse con el Desorden.

Un método, sin embargo, existía cuando me tropezaba con el hermano del Desorden, el Error. Lo vivía como un choque entre mi deseo de seguridad y la nostalgia de una energía ignota que dismantelara mis baluartes psíquicos e intelectuales.

Normalmente, cuando en mi trabajo he tratado de apoyarme en reglas ciertas, me encontré burlado por mi ingenuidad. Si me resignaba a la idea de un oficio sin reglas en absoluto, pagaba mi ingenuidad con fracasos igualmente radicales. ¿Qué hay entonces en el medio, entre la regla y la ausencia de la regla? ¿Entre la ley y la anarquía? En abstracto, parece que no hay nada. Pero la práctica me ha enseñado que hay algo que tiene a la vez las particularidades de la regla y las de su negación.

Este algo, generalmente se llama *error* y era él quien me sacaba de la confusión en la cual caía regularmente durante los largos períodos de ensayos. Me había acostumbrado a reconocer dos tipos de errores; sólidos y líquidos. *El error sólido* se dejaba medir, modelar o modificar hasta perder su carácter de inexactitud, equívoco, insuficiencia o absurdidad. Se dejaba, entonces, reconducir a la regla o transformar en orden.

El error líquido no se dejaba asir o evaluar. Se comportaba como una mancha de humedad en una pared. Indicaba algo que venía de lejos. Podía constatar que una cierta escena estaba «equivocada» o que mis esfuerzos por dar a luz un particular espectáculo eran errados. Pero me obligaba a ser paciente y a no hacer uso inmediato de mi inteligencia. Intuía que no tenía que corregir esa escena o el planteo de un espectáculo, sino seguirlos. Justamente el hecho de que fueran tan *evidentemente* errados me hacía sospechar que no eran simplemente tonterías, sino que seguían un camino paralelo que les pertenecía.

Fue así como durante algunos meses estaba convencido de que preparaba un espectáculo sobre la vida de Bertolt Brecht, mientras mis actores constataban cómo se amontonaban errores y equívocos. Me obstinaba en el esfuerzo de correr detrás de este fracaso hasta que desembocó en un espectáculo diferente: *El millón*, las historias de un Marco Polo contemporáneo.

Así ocurrió también con los materiales que Iben Nagel Rasmussen me presentó para su nuevo espectáculo. Será *Edipo en Colonia*, sentenció,

y me dispuse a explorar ceguera y visión, vejez y vida errante, pérdida de la propia ciudad y hallazgo de un centro interior. Iben titubeaba y me confiaba sus dudas. Continué largo tiempo con el mito griego, hasta que descubrí el más allá hacia donde el error me arrastraba. El espectáculo se transformó así en *Itsi Bitsi*, la autobiografía de dos jóvenes hambrientos de libertad.

Mientras preparaba un espectáculo, podían surgir escenas sugestivas que, sin embargo, no funcionaban en la estructura dramática que se estaba sedimentando. Mi sistema nervioso de director no estaba convencido. Debía cambiarlas radicalmente o cortarlas. Durante los ensayos de *Mythos*, Julia Varley había creado muchos materiales para visualizar el laberinto de Dédalo. Había improvisado durante varias semanas y encontrado diversas soluciones a partir de una maraña de hilos. Centenares de metros de hilo dorado de diferente espesor, enrollados en ovillos y madejas, adornaban su traje, y Julia, devanándolos, enredaba el espacio escénico en una tela de araña. Sus soluciones determinaban trazados, posiciones, ritmos y acciones, y presuponían la colaboración de otros actores, individualmente o en grupo. No obstante la ingeniosidad de los resultados, no se necesitaba mucho para comprender que debía eliminar todo. Sin embargo preservé este error evidente hasta pocos días antes del estreno. Dejé que Julia desarrollara su estructura como una metástasis, como un cuerpo extraño que se difundía en el organismo del espectáculo naciente con consecuencias en el espacio y el tiempo, en los ritmos y acciones de los otros actores. El error fue eliminado. Todos los hilos desaparecieron, pero habían contribuido a modelar escenas enteras con dinamismos e interacciones. Fue importante, sobre todo, para organizar el ritmo de los setecientos kilos de grava que uno de los actores transformaba en sendero, en espejo de agua, en jardín zen y en un cementerio.

Los clásicos dicen: la vida es un sueño. No es verdad, la vida es una fábula. Lo he descubierto preparando *El sueño de Andersen*. La fábula es un mundo de pura anarquía en donde quien trata de vencer tercamente, y se esfuerza por seguir una vía razonable, pierde. Y quien se comporta de manera insensata, al final encuentra una princesa. Es un mundo concentrado esencialmente en la necesidad de romper las cadenas que unen la narración a la realidad así como es. Por eso está poblada de monstruos, de sombras dotadas de vida autónoma, de mujeres y hombres mitad animales, de muertos que hablan y de objetos vivos y pensantes. No es el mundo del mito o de la fantasía. Es el de la confusión. Es un mundo que los niños aman, pero que no ama a los

niños. Estos son abandonados y derrotados. Experimentan la cruda realidad: ansia y miedo entremezclados con rayos de justicia insensata.

¿Porqué hablo de la anarquía pura de las fábulas teatrales en relación a mi trabajo teatral?

Durante los ensayos, cuando dominaba la confusión, todo se volvía indistinto. La niebla impedía encontrar cualquier dirección. Para orientarme, tenía que saber condensar la confusión en errores sólidos que debían ser corregidos y eliminados, restituyendo orden a las circunstancias. Paralelamente debía saber individuar los errores líquidos sobre los cuales podía deslizarme hasta donde no imaginaba. Donde no quería o creía poder llegar.

Si las fábulas enseñan algo, es adiestrarnos sobre todo acerca de la bendición del error. Muchas veces la estupidez o la desmemoria de un protagonista, un cambio de persona, un sueño prolongado, un cuervo muerto que te metes en el bolsillo, son las premisas y las condiciones para un imprevisto final feliz.

Entre el Odin viejo y el Odin joven entreveo un lazo indisoluble: el querer romper las cadenas, el hambre de Desorden, el desaliento frente a la Esfinge —el nuevo espectáculo que se debe preparar— la atracción por los obstáculos y los errores. Luego de más de cuarenta años, puedo afirmar que me he confrontado con errores que potenciaban la confusión, y con errores que liberaban cuando tenía la prudencia de presagiar y perseguir su potencial riqueza. Eran signos que se desprendían del silencio. Provenían de aquella parte de mí que no dominaba. Contenían un mensaje que uno de mis antepasados, un maestro del Desorden, me había confiado para ayudarme a romper mis cadenas.

La dramaturgia orgánica como nivel de organización





*La falta de pudor estaba en el aire.
Había visto incluso un perro comiéndose a una perra.*

Clarice Lispector: *La pasión del cuerpo*

LA DRAMATURGIA DEL ACTOR

Con el transcurso de los años me había acostumbrado a definir el trabajo del actor como «dramaturgia del actor». Con este término me refería tanto a su aporte creativo en el crecimiento de un espectáculo como a su capacidad de enraizar lo que contaba en una estructura de acciones orgánicas. Quisiera aclarar ahora lo que entiendo por «orgánico».

El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. Si la distancia es mayor, el efecto disminuye hasta desaparecer. Esta era una de las razones por las cuales los espectadores del Odin estaban situados a solo algunos metros de los actores.

Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta unión entre dinamismo del actor/bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como «empatía cenestésica».

Por «orgánico» entiendo las acciones que generan compromiso cenestésico en el espectador y le resultan convincentes, cualquiera sea la convención o el estilo del actor. En mi libro *La canoa de papel* he descrito los principios para desarrollar una presencia escénica orgánica del actor en una perspectiva histórica y multicultural, aunque no empleara el término «dramaturgia del actor».

En un espectáculo, es sobre todo la dramaturgia del actor la que acciona sobre el sistema nervioso del espectador.

«Un escritor puede construir castillos en el aire, pero deben apoyarse sobre cimientos de granito». Esta afirmación de Ibsen acerca de la composición literaria indica una dialéctica de autonomía y dependencia, de anarquía y disciplina que caracteriza incluso la dramaturgia del actor y del director. Un espectáculo debe poseer una coherencia basada en el *bios* escénico, independientemente de la historia que cuenta. Esta coherencia convence a nivel sensorial. Los cimientos de granito del espectáculo son su dramaturgia orgánica, o sea, su capacidad de captar y persuadir los sentidos del espectador.

Cuando hablaba de dramaturgia del actor, quería subrayar la existencia de una lógica propia que no respondía a mis intenciones de director, ni a las del autor. El actor extraía esta lógica de la propia biografía, de sus propias necesidades, de la experiencia y de la fase existencial y profesional en la cual se encontraba, del texto, del personaje o de las tareas que había recibido, de las relaciones con el director y con los otros colegas.

La dramaturgia del actor me servía para pensar su aporte no como una interpretación de un texto y de un personaje, sino como una composición con un valor en sí mismo. Podía así desarrollar autónomamente, y luego fundir, los tres niveles de organización que he mencionado: orgánico, narrativo y evocativo. Sin este proceso independiente, un actor no era un actor. Podía incluso funcionar en el interior de un espectáculo, pero era, justamente, material puramente funcional en mis manos de director. La dramaturgia del actor era la medida de su autonomía como individuo y como artista.

El concepto de dramaturgia del actor implicaba que mi intervención como director no era solo fruto de mi inventiva y de mi saber técnico, sino que estaba influenciado y plasmado por la creatividad de mis actores.

Se sostiene frecuentemente que la tarea del actor consiste en excavar dentro de sí para justificar la psicología del personaje que interpreta. Esta visión es aplicada muchas veces a un teatro cuyo objetivo es la *puesta en escena* de la literatura dramática.

El trabajo del actor se me aparecía bajo otra luz si consideraba al espectáculo como un *organismo vivo que susurra* en el cual convivían diferentes dramaturgias. La tarea del actor no era ya justificar la psicología de un personaje, sino desarrollar su dramaturgia a través de acciones físicas y vocales. Esta dramaturgia daba vida a una *presencia escénica* que ponía en acción mi dramaturgia de director y, posteriormente, la del espectador.

Hoy sé que la *dramaturgia orgánica* es la fuerza que mantiene juntos los diferentes componentes de un espectáculo transformándolo en experiencia sensorial. La dramaturgia orgánica está constituida por la orquestación de todas las acciones de los actores consideradas como señales dinámicas y cenestésicas. Su fin es la creación de un *teatro que danza*. Esta orquestación crea un flujo de estímulos físicos necesarios e imprevisibles, que atraen o rechazan los sentidos del espectador. Son formas artísticas y señales biológicas que se dirigen a la parte reptil y a la límbica de nuestro cerebro. Sensualidad y estímulos sensoriales acosan la naturaleza animal del espectador.

La dramaturgia orgánica es el nivel de organización primario de un espectáculo. Es la tierra sobre la cual he plantado las raíces de cada uno de mis espectáculos. Las raíces vivas del mismo no son un texto literario, una historia que se cuenta o mis intenciones de director, sino una cualidad particular de las acciones físicas y vocales del actor: presencia, *bios* escénico, organicidad, persuasión seductora, cuerpo-en-vida.

Ha sido decisiva para mí la capacidad de mis actores, aprendida con años de *training* y espectáculos, de componer acciones, posturas y ritmos que supieran repetir. La abundancia y las variaciones de estos materiales orgánicos me permitía seleccionar y amalgamar elementos diferentes en un montaje que subvertía las expectativas y los esquemas mentales de los espectadores, engatusando sus sentidos y al mismo tiempo suscitando pensamientos, conjeturas, dudas. Si lograba concretar este intento, el espectáculo probablemente continuaría viviendo en el espectador como reflexión y memoria.

He afirmado muchas veces que el espectáculo es la *experiencia de una experiencia*. El espectador debería intuir o aferrar en él el sentido de la historia o de una sucesión de acciones. Pero sobre todo, el espectador debería vivir emotivamente el espectáculo (o algunas partes del mismo) y rememorarlos con las mismas implicaciones personales y el mismo grado de ambigüedad con el cual se viven, sin un sentido previo, los advenimientos en la vida cotidiana, tanto aquellos usuales como aquellos dramáticos. Cuando en una situación familiar y previsible nos golpea algo inesperado, nuestra percepción y conciencia se agudizan. Nuestra reactividad frente a una escena semejante resulta de la relación entre cuánto se da por descontado y cuánto no.

Para alcanzar este objetivo con el actor, me servía de una operación cardinal: la equivalencia. *Equivalentes* son aquellos instrumentos o aquellas intervenciones que, siendo incluso diferentes entre sí por su forma y naturaleza, poseen valores iguales, producen efectos iguales o adquieren funciones idénticas. El área de un departamento puede ser equivalente

al área de un huerto o de una terraza; socorrer a un mendigo puede ser a los ojos de los dioses, equivalente a una plegaria. Cometer un delito o una auto-mutilación pueden ser entendidos como pruebas equivalentes de entrega y coraje. En el sistema antiguo de los exámenes en China, el conocimiento completo de un canon poético bien preciso constituía la prueba de una competencia equivalente en la administración pública.

Este principio de equivalencia era muchas veces aplicado por Étienne Decroux. Según él, la acción de empujar una puerta cerrada resultaba clara e incluso realista a los ojos del espectador si el mimo realizaba con las piernas el «trabajo» que en la vida cotidiana era ejecutado por los brazos.

Análogamente, yo dejaba que en un espectáculo una acción vocal actuase como acción física y que una mirada se volviera equivalente a una réplica en un diálogo. En *El Sueño de Andersen*, en la lucha entre el soldado y su sombra, el grito imprevisto de una actriz correspondía al puñetazo que golpeaba y dejaba en tierra a uno de los personajes. En *Cenizas de Brecht*, Katrin, la hija muda de Madre Coraje, golpeaba una contra otra las gruesas tijeras de hierro mientras que con un borbotón de gritos inarticulados intentaba advertir a la ciudad de Halle del ataque nocturno de los soldados enemigos. Una joven nazista la desarmaba con una mirada.

Acciones reales, improvisaciones y partitura

Cuando en el *training* o durante los ensayos subdividía una situación cualquiera (escribir una carta y meterla en un sobre, hacer un salto, cortar una manzana, recoger una moneda del piso) en segmentos siempre más pequeños, llegaba a un punto indivisible, un átomo apenas perceptible: una minúscula forma dinámica que sin embargo tenía consecuencias sobre la tonicidad del cuerpo entero. Esta minúscula forma dinámica era lo que yo y mis actores llamábamos *acción real*. Podía ser verdaderamente microscópica, apenas un impulso, sin embargo se irradiaba en el organismo entero y era inmediatamente captada por el sistema nervioso del espectador.

En el Odin Teatret, la dramaturgia del actor no era un modo de representar, sino una técnica para realizar *acciones reales* en la ficción de la escena.

Resultó fértil en nuestro trabajo que las acciones del actor respondieran a una lógica dinámica independiente de su significado narrativo. Esta lógica se refería muchas veces a la capacidad de emplear

el *equivalente de la energía* (cualidad de tensiones, diseño dinámico, esfuerzo, aceleración, manipulaciones, etc.) necesaria a una acción de su partitura, incluso cuando esta acción era modificada. Por ejemplo, el actor había dado una bofetada, pero el director la había cambiado por una caricia. El actor modelaba, entonces, su diseño dinámico como si acariciara, pero sus tensiones correspondían a aquellas originarias de dar una bofetada. De esta manera, la *información* dinámica real era preservada, pero aparecía bajo una *forma* diversa. El sentido cenestésico (o la empatía cenestésica) del espectador reconocía los dinamismos de la acción (golpear con fuerza para dar una bofetada), pero esta información sensorial no correspondía a lo que estaba viendo —una caricia.

Es innegable: en la realidad cotidiana, como en la extra-cotidiana de la escena, una *acción real*, incluso reducida a su impulso, posee una fuerza de persuasión sensorial que produce *un efecto de organicidad* —o sea de vida e inmediatez— sobre el sistema nervioso del espectador. Basta pensar en un encuentro de boxeo o en un partido de fútbol, en los amagues que son impulsos precisos de acciones reales y que provocan una reacción inmediata en el adversario.

Incluso si el deporte es la práctica que mejor permite comprender qué es una acción real, yo la definía de una manera menos agonística: un sutil hálito de viento sobre una espiga. La espiga es la atención del espectador: no es sacudida como bajo una ráfaga de un temporal. Pero ese hálito basta para desplazar apenas su perpendicularidad.

Cuando indicaba la acción de un actor, sugería reconocerla por exclusión, distinguiéndola de un movimiento o de un gesto que puede ser realizado solo por las articulaciones. Decía: «Una acción es tu impulso perceptible más pequeño y, como director y espectador, la identifico por el hecho de que, incluso si realizas un movimiento microscópico (un sutil tender de mano, por ejemplo), la entera tonicidad muscular de tu cuerpo cambia. Una acción real produce un cambio de tensiones en tu cuerpo, y en consecuencia, un cambio en la percepción de quien mira: entonces, tu acción es experimentada, cenestésicamente, de manera análoga. La acción tiene origen en la columna. No es el pulso que mueve la mano, no son ni el hombro ni el codo los que mueven el brazo, es el torso en donde se sumergen las raíces del impulso dinámico».

Era evidente que la acción orgánica no bastaba. Si al final no era motivada por una dimensión interior, la acción quedaba muda, no *comunicaba* y el actor aparecía predeterminado por la forma de su partitura.

El carácter, la índole, la profesión y la psicología del personaje podían ser informaciones y puntos de partida importantes para ejecutar acciones

reales. Pero en el Odin Teatret, los actores alcanzaban este objetivo usando sobre todo diferentes técnicas de improvisaciones para crear una partitura de *acciones reales*.

En general, el término improvisación cubre tres procedimientos bien disímiles.

La improvisación puede ser entendida como creación de materiales, un proceso que da vida a una sucesión de acciones físicas o vocales partiendo de un texto, de un tema, de un personaje, de imágenes, asociaciones mentales o sensoriales, de un cuadro o una melodía, de recuerdos, episodios biográficos o fantasías.

En el segundo procedimiento, improvisación es sinónimo de variaciones. El actor desarrolla un tema o una situación alternando y entrelazando materiales ya conocidos e incorporados. Elementos previamente asimilados surgen «espontáneos» y asumen significados diferentes según las variaciones, las combinaciones, las sucesiones, el ritmo y los contextos. Era el tipo de improvisación de los actores europeos, desde el tiempo de la Comedia del Arte hasta Stanislavski y los reformadores del siglo XX.

El tercer procedimiento es mucho más sutil. Aquí improvisación quiere decir individuación. Noche tras noche, el actor infunde vida a las acciones del personaje repitiendo una partitura de acciones muchas veces fijada hasta en sus mínimos detalles. Parecería que todo está decidido y que está excluida la posibilidad de variaciones o nuevas elecciones. Sin embargo este tipo de improvisación es la más común en la práctica cotidiana de los actores: la capacidad de ejecutar (interpretar) su partitura cada noche con matices diferentes —como un pianista «ejecuta (interpreta)» un fragmento escogido de Mozart.

En el Odin Teatret, el término *partitura* implicaba:

- el diseño general de la forma de una secuencia de acciones y el desarrollo de cada acción individual (inicio, acmé, conclusión);
- la precisión de los detalles de cada acción y de sus articulaciones (*sats*, cambios de dirección, variaciones de velocidad);
- el dinamismo y el ritmo: la velocidad y la intensidad que regulaban el tiempo (en sentido musical) de una serie de acciones. Era la métrica de las acciones con sus micro-pausas y decisiones, la alternancia de acciones veloces y lentas, acentuadas y no acentuadas, caracterizadas por energía vigorosa y suave;
- la orquestación de las relaciones entre las diferentes partes del cuerpo (manos, brazos, piernas, pies, ojos, voces, rostro).

El arreglo y las subsiguientes fases de elaboración de una partitura se desarrollaban en un minucioso proceso para el actor en quien

reconocía paciencia y rechazo por la facilidad. Indicaba una actitud y una conciencia incorporados en el *training*: lo incisivo de la presencia escénica dependía de la justificación interior (la precisión) y de la capacidad de preservar los mínimos detalles.

Solo luego de haber sido fijada y repetida muchas veces, una partitura comenzaba a vivir.

La partitura era la manifestación objetiva del mundo subjetivo del actor. Consentía el encuentro con el director que la elaboraba según criterios artesanales compartidos. La partitura era la búsqueda del orden para dar espacio al Desorden.

El término *elaborar* era muy usado en nuestra jerga de trabajo y en nuestra práctica. Esta palabra tenía múltiples significados que encerraban procedimientos técnicos diferentes e incluso opuestos. Por ejemplo, desarrollar y ampliar el material del actor obtenido de una improvisación o de una secuencia de acciones que había estructurado deliberadamente. Pero elaborar quería decir también destilar este material a través de modificaciones y cortes radicales; arreglar las variaciones, refinar los detalles para hacerlos resaltar, alterar la forma de las acciones, preservando sin embargo, sus tensiones originales (sus informaciones dinámicas). La elaboración comprendía los cambios de ritmo y de dirección en el espacio, el fijar las micro-pausas tras una acción y la otra, y un nuevo diseño de las diferentes partes del cuerpo (brazos, piernas, expresiones faciales) que era diferente al del material original.

Cuando escribo que elaboraba los materiales del actor quiero decir que aplicaba uno o más de estos procedimientos técnicos.

En sus improvisaciones, el actor andaba a la pesca de materiales de los cuales destilaba (elaboraba) sucesivamente una partitura. Hubiera sido una necesidad pescar con redes agujereadas de las cuales desaparecían los peces llevados a la superficie. Para mí, una improvisación tenía valor solo si podía reutilizar su entereza como un fragmento de tejido vivo que podía insertar en el complejo organismo del espectáculo.

Uno de mis primeros pedidos a los actores ha sido siempre el de aprender a repetir una improvisación. Debían ser capaces de repetir sus improvisaciones en la exacta sucesión, simultaneidad y variedad de posturas y dinamismos, actitudes introvertidas y extrovertidas, pausas, detenciones, aceleraciones y pluralidad de ritmos. Era fácil improvisar, mucho más complicado era memorizar la improvisación. El actor la reconstruía paso a paso con la ayuda de los compañeros que habían anotado el diseño de las acciones, direcciones, cambios de velocidad, detenciones imprevistas, dudas. A veces filmábamos la improvisación. Todo estaba allí sobre la pantalla, en sus mínimos detalles, con

desconciertos del actor que no lograba creer que había realizado ese gesto o reconocer una mueca. Era como si perteneciera a otra persona. Se necesitaba tiempo para «calzarse» este comportamiento vuelto extraño y reapropiárselo a través de una asidua repetición.

Perseverancia, concentración y conocimiento de procedimientos mnemónicos eran factores necesarios para fijar una improvisación. Exigía que el actor volviera perceptible situaciones concretas o imaginadas, eventos reales o psíquicos, paisajes y épocas que había atravesado en la realidad de la improvisación. Pero la flora y fauna de su microcosmos interior, que había aflorado en el transcurso de este proceso, eran una realidad fragmentada y fugitiva, como nieve lista a derretirse.

A mis ojos, saber preservar la nieve de las improvisaciones, sin que se funda o se vuelva fango, era signo de experiencia y pericia. Era la capacidad de fijar una improvisación lo que caracterizaba a los actores del Odin Teatret. Un aspecto de su oficio consistía en dejar intuir procesos interiores a través de acciones vocales y físicas *precisas*.

En la dramaturgia orgánica, la *precisión* era para mí la información sensorial esencial que inducía una *reacción* en el espectador. La precisión revelaba la *necesidad* de una determinada acción y al mismo tiempo su coherencia interna.

Utilizábamos o inventábamos técnicas mnemónicas y procedimientos pragmáticos que nos permitían reconstruir y re-crear cuando lo deseábamos toda la variedad de impulsos, gradaciones, dinamismos y formas de una improvisación.

El actor era guiado por un hilo que le permitía reencontrar los rumbos que, durante la improvisación, podían incluso bifurcarse o mezclarse en su cuerpo-mente. Era un hilo hecho de estímulos, de energía mental y memoria somática, de subjetividad absoluta y libertad imaginativa, empapado de atemporalidad y de episodios biográficos.

Este hilo era la *subpartitura*: el modo en que el actor escuchaba, veía, olfateaba y reaccionaba dentro de sí, o sea, cómo se contaba a sí mismo la improvisación a través de acciones. Este contar interior implicaba ritmos, sonidos, melodías, silencios y suspensiones, fragancias y colores, figuras individuales y racimos de imágenes contrastantes: la subpartitura, una multitud de acciones interiores que se manifestaban en precisas formas dinámicas.

Subpartitura

La subpartitura es un elemento técnico que pertenece a la lógica creativa particular de cada actor. Se la vuelve a encontrar, bajo variados nombres, en todos los géneros escénicos. Es uno de esos «principios que retornan» que he descrito en *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, que he definido como una ciencia pragmática y un estudio sobre el actor y para el actor. En este libro hacía la distinción entre técnica cotidiana y técnica extra-cotidiana del cuerpo y designaba la técnica extra-cotidiana del actor como una utilización particular del cuerpo para adquirir una presencia escénica. Hay algunos principios que están siempre en la base de la presencia escénica de los actores, cualquiera sea su tradición o estilo. «Principios que retornan» son la alteración del equilibrio, la construcción de oposiciones dentro del cuerpo, la equivalencia, la incoherencia coherente, la omisión y también la subpartitura.

La subpartitura es un apoyo interno, un andamio escondido que el actor bosqueja para sí y que no trata de representar. No debe ser confundida con el significado que la partitura asumirá para quien la mira. Sin la subpartitura, lo que el actor representa no es más la creación de una corriente subjetiva de reacciones, una línea orgánica guiada por una coherencia interna, sino gesticulaciones, movimientos y desplazamientos fortuitos.

Hay muchos modos para poner en marcha una subpartitura, depende de la dramaturgia del actor correspondiente a cada una de las tradiciones técnicas. El subtexto de Stanislavski es una forma particular de subpartitura y tiene que ver con la interpretación personal del actor de las intenciones y pensamientos no expresados de un personaje. En la visión de Brecht, la subpartitura es el diálogo continuo con el cual el actor debería interrogarse sobre la verdad histórica de la cual su personaje es, sin saberlo, la expresión subjetiva del autor. En los espectáculos codificados (los diferentes teatros clásicos asiáticos o el ballet) la subpartitura se relaciona con los sistemas refinados de reglas específicas de cada una de estas tradiciones.

Mis estudios comparativos con actores de diferentes tradiciones habían mostrado claramente que no era importante que la subpartitura fuera de un materialpreciado, inteligente, fantasioso u original, por ejemplo una música excelsa o una historia magnética. Podía ser también una cantinela, una anécdota insignificante, incluso un truco. La cualidad de la subpartitura no es importante desde el punto de vista de los otros. Pero es importantísima desde el punto de vista del actor. Puede ser algo infantil que desde el exterior sería juzgado una banalidad o una

tontería. Pero es una de esas tonterías que se han transformado en un super-ego profesional o se han clavado en nuestra cabeza y que acarreamos con nosotros durante años. Debe ser solo *nuestra*, sin tener en cuenta cómo podría aparecer ante los otros.

Con el pasar del tiempo, los actores del Odin Teatret han creado sus subpartituras por cuenta propia y en completa libertad. En los primeros años era yo quien les daba el tema de las improvisaciones. Luego, eran ellos mismos quienes elegían y se dejaban inspirar de manera autónoma por puntos de partida y procedimientos que variaban: situaciones descritas por un texto o inventadas por su fantasía, asociaciones, recuerdos, imágenes fotográficas, el tema o dinamismo de un cuadro, el texto de una canción, de una poesía o de un cuento, las posturas de una serie de estatuas, una melodía, una sucesión de acciones que, luego de ser ejecutadas en su dimensión original, eran minimalizadas.

Siempre he considerado a la improvisación de mis actores como la capacidad de conducir un diálogo con ellos mismos, un soñar despiertos, una suerte de meditación, de camino personal para un viaje interior que dejaba una estela de reacciones perceptibles. Era esta estela de reacciones memorizadas la que me disponía a elaborar, cambiándola incluso radicalmente, hasta transformarla en una secuencia coherente de peripecias dinámicas: *bios* (vida), presencia escénica lista para representar y adquirir significados cuando era puesta en relación con un texto, con la partitura de otro actor, con un objeto, una melodía, una luz. Durante este proceso inicial de elaboración comenzaba a enlazar las primeras relaciones, instaurando nexos lógicos o analógicos, asociativos o rítmicos. Continuaba con cuidado la elaboración de la partitura del actor intentando obtener acciones densas, impregnadas de informaciones contrastantes, un oxímoron vivo. Componía con cuidado este mosaico de formas dinámicas y significados divergentes para provocar desequilibrios en la percepción del espectador en relación con el contexto dado por descontado de una determinada escena.

La elaboración de la partitura consistía en el fundir y refinar formas con diferentes dinamismos y ritmos: un proceso de disciplina y precisión en el cual el actor volvía perceptible a los espectadores el propio proceso interior. Era una actividad psico-física a través de la cual el actor entraba en otro estado de conciencia, con la probabilidad de volverse *caliente*, transparente, luminoso: *un cuerpo dilatado*. Dilatar no significaba acentuar, exceder en vitalidad y cantidad de acciones. La «dilatación» era una consecuencia. Era resultado de la búsqueda de la esencialidad, de la eliminación de gestos y movimientos superfluos, de la capacidad técnica de saber preservar la energía de la acción incluso cuando se reducía el

volumen o el diseño de la forma exterior. El secreto del *cuerpo dilatado* consistía en salvaguardar el núcleo dinámico de la acción: el impulso.

La partitura era la conchilla que podía contener el Desorden: una perla de luz.

Existen y han existido actores y actrices de una eficacia portentosa que jamás han fijado el diseño de sus acciones escénicas, que no pensaban en categorías de partituras y evitaban la precisión controlable desde el exterior. ¿Por qué, entonces, me obstinaba tanto con mis actores en la importancia de fijar y saber repetir con precisión el diseño dinámico de las acciones? ¿En el valor de su independencia en relación a las intenciones del director y del autor? ¿En la coherencia de sus partituras y subpartituras?

Esta insistencia se basaba en la constatación de que la partitura era un *factor que volvía eficaz al actor en su relación con el espectador*. El largo proceso de destilación de una partitura, con su artificialidad y elección consciente de cada detalle, eliminaba cada elemento superfluo. Esta quintaesencia formal se presentaba como una estructura compacta de dinamismos somáticos y vocales que eran la manifestación de los procesos de la subpartitura del actor y de sus condiciones específicas durante el espectáculo de esa noche. La partitura me recordaba la lámpara de Aladino: un candil metálico que, rozado por la decisión del actor, liberaba un espíritu que lo transfiguraba. Siempre me impresionó la transformación de mis actores. Era como si giraran el interruptor de la luz eléctrica y se iluminaran. Su inmovilidad, su accionar, los silencios y los excesos parecían emanar de una zona singular. Aparecían en otro estado de conciencia con una carga de determinación, sangre fría y sugestión. No era trance. Era el estado del actor después de haber desfondado la pared del sonido: había superado su técnica, había olvidado la partitura y subpartitura y se transfiguraba en lo que yo llamaba un *cuerpo-en-vida*. Pero, a pesar suyo, partitura y subpartitura continuaban accionando. Como espectador tenía una visión doble: veía un personaje teatral ficticio y el Desorden del microcosmos individual del actor; la artificialidad de la partitura y el proceso de organicidad que la azotaba; la coherencia de una disciplina exterior y la fuerza oscura que la volvía misteriosa. Esta doble visión cooperaba para que el espectáculo se volviera *la experiencia de una experiencia*.

Lo que llevaba al actor a ese estado de conciencia, de alerta e irradiación de energías particulares no era la simple repetición de acciones. Era la integración de la partitura con los múltiples niveles de la subpartitura y la interacción entre motivaciones interiores, sus manifestaciones perceptibles, y lo que ocurría alrededor. Técnicamente,

este proceso sucedía respetando los dinamismos y ritmos de las acciones de la partitura, pero en un estado permanente de micro-improvisación.

Me obstinaba en la necesidad de la partitura porque la coherencia autónoma de la acción del actor, independientemente del significado que asumiera en el espectáculo, desarrollaba una virtud particular y preciosa dentro de sus materiales: los volvía *anfibia*s, capaces de pasar sin debilitarse de un contexto al otro, propensos a cambiar sin perder las raíces que los mantenían en vida y provocando aún un efecto de organicidad en el espectador.

He vivido muchas veces una experiencia particular trabajando con los actores del Odin y con los de tradiciones clásicas asiáticas, acostumbrados a representar las mismas partituras durante muchos años. Podía tomar una partitura entera o partes de la misma, variarlas, descontextualizarlas, someterlas a innumerables metamorfosis, sin que perdieran su poder asociativo y su efecto de organicidad: su *identidad*.

Tenía la sensación de que esta autonomía de la partitura fuera la consecuencia del tiempo, como si los años hubieran corroído las relaciones que mantenían unida la partitura al contexto para la cual había sido creada. Salvaguardada del tiempo y de la repetición, la partitura se volvía una forma independiente, animada por una improvisación interna.

Sabía qué era la partitura: un esquema de acciones, definido en sus mínimos detalles, que podía ser recorrido con ritmos diferentes, modelado y remodelado, cortado y vuelto a montar. Sabía incluso que cada partitura tenía, para el actor, un revés escondido, una subpartitura que motivaba las acciones con una determinada cualidad de energía.

Pero la *identidad* de una partitura no dependía ni del esquema externo de las acciones, ni de su subpartitura. Esta identidad daba origen a un dinamismo tan incorporado como para poder transformarse exteriormente, perdiendo todo menos su perfil esencial, su cualidad y su fuente: *la improvisación permanente*.

Para mis actores, era evidente lo que mantenía viva una partitura después de haberla fijado: la búsqueda del modelo original, el esfuerzo de atenerse fielmente a la primera improvisación con todos sus detalles. Pero luego de haber representado un espectáculo durante decenas y decenas de veces, notaba que en el interior de la partitura emergía una improvisación. Era esta zona de improvisación la que la mantenía en vida y le impedía volverse mecánica.

Repetición y duración transforman una partitura en una planta que genera semillas, que a su vez pueden hacer crecer formas diversas, siempre de la misma especie.

Stanislavski llamó *música interna* a la cualidad orgánica de la acción del actor así como él la percibe desde el interior: un tiempo-ritmo de sus impulsos mentales y nerviosos.

Me había traducido de esta manera la expresión *música interna*: una semilla frágil y activa que ya no podía llamar subpartitura, que no era una estructura de acciones, pero contenía el *programa* de distintas estructuras y la misma cualidad orgánica.

Este *programa* encerraba tres perspectivas distintas: forma, ritmo y flujo. Estos términos no indicaban principios técnicos diferentes o diferentes partes de la composición, pero designaban tres fases de una misma realidad. Cuando trabajaba las distinguía provisoriamente, sabiendo incluso que la distinción era una ficción útil para la búsqueda y para el proceso creativo.

El actor y el director podían trabajar una partitura física:

- como una forma, un diseño dinámico en el espacio y en el tiempo que derivaba de una improvisación o una composición;
- como ritmo, escansión y alternancia de tiempos, acentos, velocidad, aceleraciones;
- como colores y cualidad de la energía (suave o vigorosa);
- como dique que contenía el *fluir* orgánico de las energías.

El trabajo práctico oscilaba constantemente de una a otra perspectiva de las acciones: forma, ritmo, color de la energía, flujo (flujo = múltiples ritmos diferentes y divergentes). Podíamos diferenciar tales perspectivas para luego ponerlas en tensión; usar una contra la superioridad de la otra; indagar el modo de fundirlas en una densidad saturada de contraposiciones; establecer un antagonismo entre ellas o disolver su contraste en una identidad indivisible.

Durante el espectáculo, el espectador no debería ser capaz de distinguir entre el flujo de las acciones, su forma, su ritmo y los colores de la energía. Así como no debería poder separar la acción física de la mental, el cuerpo de la voz, la estructura pre-expresiva del actor de su eficacia expresiva, la palabra de la intención, la organicidad del sentido, la dramaturgia de un actor de la del colega o de la del director.

Un teatro que danza

Cuando me desplazaba de la óptica del actor a la del espectador, me traducí la *música interna* de Stanislavski con otra metáfora: *colores de energía*. Era uno de los modos para indicar el cuerpo-mente, la fusión

de la partitura y de la subpartitura, de lo somático y de lo psíquico al cual apuntaba la dramaturgia del actor.

Para mí, la partitura del actor siempre ha tenido las características de una secuencia de danza: una alternancia no narrativa de destellos tónicos de energía, una simultaneidad de tensiones y de formas que producían una impresión de vulnerabilidad, aspereza, exuberancia o delicadeza, seducción o agresividad: un teatro que danza.

Esta danza se materializa a través de una sucesión de expansiones y contracciones de energía, y es una de las muchas informaciones desprendidas de cualquier espectáculo que veo. Otras informaciones son: el género (teatro, danza, mimo, ópera, etc.), la estructura del espectáculo, su estética, la historia que *quiere* contar, la historia que cuenta *a pesar de sí mismo*, cómo la cuenta, el contexto en el cual ha sido preparado, el contexto en el cual es representado, el principal sentido que asume para cada espectador.

Concluyo con una observación que pone en evidencia la absoluta subjetividad de mis elecciones de director en relación a la dramaturgia del actor. Una acción (el más diminuto cambio de tonicidad en el torso del actor) tenía para mí una naturaleza complementaria. Podía modelarla siguiendo categorías contradictorias: como puro dinamismo (danza) o como portadora de un significado claro para mí, pero ambiguo para el espectador. Podía transformarla en una entidad rítmica o en una acción «abierta» que el espectador habría llenado con un sentido personal específico. Podía tratarla como un signo asociativo indeterminado o como clara expresión conceptual, como estímulo energético o como orientación narrativa para mí y/o para el espectador. Dependía del contexto y de la red de relaciones y referencias en la cual la insertaba.

Valoraba con esmero el efecto de una acción en relación a la precedente y a la sucesiva. La acción era siempre integrada a una concatenación y a una simultaneidad de acciones que la hacían interferir e interactuar con las de los otros actores.

Una acción era siempre una interacción. No es un juego de palabras, las consecuencias eran evidentes. Su manifestación externa interactuaba con la interna (subpartitura).

Como director, me concentré en explotar la complementariedad de las acciones y en consolidar su ambigüedad diseminándola en estratos de luz y estratos de tinieblas.

EL RITUAL DEL DESORDEN

Martin Berg, un querido amigo danés que puso al servicio del Odin Teatret su capacidad de editor, tenía la costumbre de decir que a los cincuenta años, cada hijo debería escribir la biografía del padre: allí anidaba el origen de todos nuestros rostros. Él lo hizo. Yo no hubiera podido. Ignoro todo acerca de mi padre, de su infancia de huérfano, de lo que pensaba del amor, de sus ideales que lo llevaron como voluntario a combatir en España y Etiopía, de los sentimientos de sus últimos años mientras su vida y su mundo se derrumbaban miserablemente. Cuando cumplí cincuenta años, las personas que lo habían conocido estaban muertas y yo vivía entre gente extranjera a 3000 km y alguna que otra frontera de su tumba.

Lo recuerdo vagamente, fuerte y respetado, incluso temido. Y sin embargo, era un cadáver que a duras penas se mantenía en vida y se movía sujetándose de la esbelta figura de mi madre. La autoridad paterna se asoma a mi memoria como un nudo, una danza de contrarios que se abrazan: hombre y mujer, gracia y desgracia, en fermedad y vigor, juventud y decrepitud.

Mi hermano y yo dormíamos juntos en la misma cama. En la misma pieza, a poca distancia, mi padre reposaba respirando con dificultad, solo, en la gran cama matrimonial. Mi madre estaba afuera, sentada sobre los peldaños de la escalera. Se había puesto el salto de cama sobre el camión, la mirada fija delante de sí, inmóvil, un objeto negro en el regazo: la pistola de servicio de mi padre. Me despertaba noche tras noche, la escena era inimitable y yo me apretaba contra mi hermano sin comprender qué hacía mamá sola en la escalera, con esa pistola.

Mi padre había sido fascista, había comandado una legión de camisas negras, combatido en África septentrional con Rommel en El Alamein. Había sido repatriado con la salud destruida. Apenas terminada la Segunda Guerra Mundial los comunistas comenzaron a hacer justicia con sus propias manos. Mi madre los esperaba en la escalera de casa, bajo la intensa fragancia del jazmín que trepaba por el patio, cuyas flores posaba cada noche sobre la cómoda de mi padre para perfumarle los sueños.

Mi padre murió dos años después de terminada la guerra. Transcurría buena parte del tiempo en la cama. Mi madre lo lavaba, le cortaba pacientemente la barba con una tijerita de niñas, lo ayudaba a levantarse, lo restía como a un niño y lo sostenía hasta la taberna de pescadores en la esquina de casa. Acomodado en una mesa, mi padre hablaba con los clientes que no conocía, pero que reconocían al ex-jerarca fascista.

No sé explicarme su relación con los hijos. Nos quería, esta es la sensación que me queda en el fondo herrumbroso de mi memoria. Pero cuando mi hermano o yo no respetábamos las normas tácitas de la disciplina hogareña, se sacaba el cinturón, nosotros nos inclinábamos bajándonos los pantalones, y él golpeaba sin vacilar.

Una tarde de junio, mi hermano y yo jugábamos solos en casa, mi padre y mi madre habían ido a cenar a casa de unos amigos. Sentimos los cascos de un caballo en nuestra callejuela. Por la ventana divisamos gente extraña que sacaba a nuestro padre de una carreta y lo cargaba en brazos. Agonizaba.

Mi madre se afanaba con firmeza, rechazando la ayuda de la suegra. Nos llamó a mi hermano y a mí, distribuyó las tareas. Yo debía correr al negocio donde se vendía el hielo. Servía para frenar la hemorragia. El negocio estaría cerrado, era ya tarde. Debía llamar desde abajo de la ventana y despertar al patrón. Luego pasar también por lo del doctor: que viniera de urgencia. No debía acompañarlo a casa. Debía apurarme hasta lo del sacerdote y avisarle. Él sabía y vendría rápidamente con lo necesario para los últimos sacramentos. Entonces yo podría regresar.

Mi madre insistió para que los hijos estuvieran presentes durante la muerte del padre. El doctor, viejo amigo de la familia, lo desaconsejó: la agonía sería larga y violenta y perturbaría a los niños. La abuela Checchina intentó con su autoridad, el párroco con argumentos racionales. Obstinada, mi madre, no se dejó convencer.

El tiempo pasaba. Miraba el rostro de ese hombre que hasta pocas horas atrás se parecía a mi padre. Ahora se deshacía en sofocados respiros. La realidad disolvía su carga dramática sustituyéndola con una inmensa fatiga y dolor de espalda. Deseaba que llegara pronto el final. El silencio se instaló solo a las tres de la madrugada. Mi madre dejó de secar el sudor del rostro del marido y abrió la ventana para que el alma volara. Yo tenía diez años.

Objetivamente, esa noche de junio no ha sido lacerante. Sembró una semilla que creció con un sentido de ausencia. La planta comenzó a germinar en el funeral en forma de rabia al notar la piedad de los otros: pobre, ha perdido al padre. La rabia creció contra mi hermano que lloraba, mostrando su dolor. Yo no era capaz. Más tarde vino la auto conmiseración, la pena por la soledad de mi madre, una constante sensación de vacío: las mil muñecas del sufrimiento interior. Su muerte no fue el clímax, solo el origen de una bomba de explosión retardada. Hay noches que duran toda la vida.

Mi madre llevó a los hijos a la cama, acompañó a mi abuela a su habitación y se quedó sola con el cuerpo del marido. Lo lavó, le cortó la barba, le arregló las uñas, lo volvió a vestir con un pijama blanco preparado desde hacía tiempo ya para esa ocasión, y le juntó las manos en actitud de plegaria. Así lo encontramos al día siguiente mi hermano y yo, y las decenas de parientes, amigos, vecinos y desconocidos: una procesión intermitente que lo observaba en silencio, lloraba, murmuraba una plegaria, hacía el saludo fascista o la señal de la cruz, abrazaba a los huérfanos y expresaba sus condolencias a mi madre y a mi abuela con frases y gestos de compasión.

La casa entera había sido invadida por personas conocidas y otras nunca vistas, instaladas en sillas a lo largo de las paredes de cada habitación. Se enjugaban las lágrimas, algunos eran esquivos y taciturnos, otros narraban hechos y anécdotas sobre mi padre. De tanto en tanto reían a carcajadas, se conmovían, saludaban a los recién llegados que habían entrado compungidos a la habitación en donde, en la cama grande de matrimonio, bajo una sábana de bordes recamados, mi padre, manos en actitud de rezo y un paño blanco alrededor del rostro para impedir que se le cayera la mandíbula, parecía que tenía dolor de muelas. Era siniestro y grotesco. A su alrededor se encontraban las personas más cercanas: mi madre, algunas tías y tíos, primos, amigos de la infancia, camaradas de fe política y compañeros de armas durante la guerra. Los recién llegados se despedían cada uno a su manera, en silencio, con sollozos, arrodillándose y tocando apenas el cadáver, besándolo sobre la frente. Luego se dirigían a los vivos, apretaban contra el pecho y alentaban a mi madre, a veces era ella quien los reconfortaba, intercambiaban apretones de mano y abrazos con los otros. Con pasos cautos se dirigían a la habitación de mi abuela para reproducir una escena similar.

Llegaban continuos consóli, consolaciones, enviados por amigos, parientes y vecinos: almuerzos de veinticuatro platos, cajas de refrescos, docenas de spumoni, cassata y otros tipos de helados, bandejas colmadas con tacitas de café y dulces de maza pán. La familia trataba de afrontar el luto imprevisto y no tenía la posibilidad de ocuparse de los deberes de la casa y de darle de comer a los hués pedes. La gente comía, bebía, algunos mascullaban el rosario del «misterio doloroso», una madre se desabotonó la camisa, sacó su teta y la metió en la boca del niño que gemía, un grupo de hombres, parados, fumaba y discutía en voz baja. Mi hermano y yo, como dos extranjeros cobibidos y curiosos, atravesábamos las habitaciones entre esa agitación de bar de plaza y final de misa. Parecía un espectáculo del Odin.

Se sintió un grito, con fusión, gritos desesperados de las mujeres, algunos hombres se precipitaron a la habitación de mi padre para contener a su hermano Aldo que, gritando su nombre, se había tirado sobre el cadáver, lo agitaba para ponerlo de pie, sacudía la cama para despertarlo. Algunos hombres lo sacaron de allí con esfuerzo, mi madre trató de calmarlo, finalmente lo logró la abuela Checchina. Años más tarde, volví a encontrar el mismo tipo de reacción—dolor, y sobre todo rabia y rencor hacia la persona que muriendo nos abandona— en un libro de Renato Rosaldo, el antropólogo que había estudiado el fenómeno del amok entre los Dayak del Borneo. Él también había experimentado los mismos síntomas cuando su mujer murió en un accidente.

Mi madre no se volvió a casar. Su padre, un almirante, se lo prohibió: la viuda de un oficial muerto en defensa de la patria no se busca otro marido. Muchos años después, en una de mis visitas a su casa de Monte Mario en Roma, mi madre me confesó que había presenciado la agonía y lavado los cadáveres de cinco hombres: su marido, su padre, su hermano, un primo y un querido amigo de la familia. En otra

oportunidad me confesó que uno de los días más felices de su vida había sido cuando había entrado en su casa de Monte Mario, una casa toda para ella, lejos de la suegra, del padre y otras autoridades familiares.

Me gustaba visitar a mi mamá en su casa de Roma. No era mi casa (la mía era esa en la que había crecido en Gallipoli), pero me encantaba observar cuánto la amaba y la cuidaba. A los muebles y ornamentos del pasado, veía agregarse muebles de laca y chucherías chinas, japonesas, coreanas, afganas, y sobre todo libros—miles de libros que iban cubriendo una pared y luego otra. Pertenecían a mi hermano Ernesto que los depositaba allí en las pausas de su vida errabunda por Asia. Sentados en la cocina, le hacía preguntas mientras degustaba mis platos preferidos de Gallipoli: repollo frito con sardinas y alcaparras, berenjenas al fungitiello, peperonata.

De esta manera me enteré por qué velaba con la pistola en el regazo, en Gallipoli, apenas terminada la guerra. Fue ella quien me contó acerca de mis antepasados. De mi bisabuelo Emanuele, doctor, secuaz de Garibaldi y de la unidad de Italia, conspirador contra el rey de Nápoles, condenado y prófugo en exilio en Florencia. Y luego acerca de mi abuelo Ernesto, el padre de mi padre, abogado republicano y socialista que publicaba el diario «Espartaco» y que se había suicidado dejando a su mujer—la abuela Checchina—con dos niños de dos años y algunos meses: mi padre y mi tío Aldo.

Preguntaba a mi madre: ¿por qué mi padre se volvió fascista en esta familia republicana, solidaria con los humillados e injuriados? Ignoraba la respuesta, sabía solo que mi padre, mintiendo acerca de su edad, se había enrolado a los 16 años en los Arditi durante la Primera Guerra Mundial. Mientras en Rusia el crucero de batalla Aurora abría fuego sobre el palacio del zar, en Alemania los spartakistas luchaban en las calles y en Turín los obreros de la Fiat ocupaban las fábricas, mi padre había marchado sobre Roma con Mussolini creyendo defender los valores de la civilización europea contra el arribismo, la corrupción y el bolchevismo.

Era extraño conocer al propio padre a través de las memorias de su esposa. Una vez le pregunté si lo amaba cuando se casó. Respondió afirmativamente, sin dudar. «Pero estoy contenta de que se haya muerto, me ahorra ahora el dolor de perderlo».

En 1993, el Odin Teatret estaba haciendo un espectáculo de calle en Coyoacán, el barrio de la Ciudad de México en donde habían vivido Trotski, Frida Kablo y Diego Rivera. July, mi mujer, me llamó por teléfono desde Dinamarca: «No es tu madre, es Ernesto».

Mi hermano había afirmado siempre enfáticamente que moriría a los 60 años. Los había cumplido hacía dos semanas y yo me había divertido tomándole el pelo por su supersticiosa profecía. Lo habían encontrado tirado en el piso de la habitación en donde se alojaba. Estaba preparando la valija para ir a Argelia como asesor de un hotel en construcción. Un ictus cerebral lo había fulminado como

par de medias en las manos. Escuchando las palabras de Judy, no sentí dolor, solo estupor: pensaba en los zapatos en las manos de Artarid y en una poesía de Ernesto:

*¿En qué me transformaré?
En un árbol de Haití
En una ola del Pacífico
En una gaviota sobre el mar Jónico
En una nube en Japón
En una brisa en la regata
En un verso en sánscrito
Yo
¿Que no cambio jamás?*

Con el tiempo, la ausencia de mi hermano, con el cual había compartido la noche que dura toda la vida, se transformó en un sentido de soledad.

Mi madre tenía en ese entonces 80 años, era aún vivaz y curiosa, había frecuentado y adquirido un diploma en la universidad de la tercera edad, hacía yoga, viajaba frecuentemente al exterior como presidenta de la Asociación de las Viudas de Guerra. Desde el día de la muerte de su primogénito decidió olvidar. Es contra natura, obsceno, que un hijo muera antes de quien lo ha engendrado. No me habló más de mi hermano, veía a su nuera y a su nieta a su pesar, su memoria comenzó a desgranarse. Hoy, mientras escribo bajo este cielo refrilgente de Puerto Morelos, su cabeza ha partido, no me reconoce más. Dentro de aquel cuerpo delgado y debilitado, se han abismado la parte noble, el sentido de dignidad y esa forma de coraje anónimo que tanto amaba en ella. Sobre su rostro aflora una sonrisa, un estar en paz consigo misma. Le beso la mano como hacía con la joven mujer que sostenía a mi padre y que siempre me ha sostenido en los momentos de decisiones incomprensibles tanto para su razón como para la mía.

*Treinta y dos veces he llenado las dotes de mi madre
Casi todas las tiré en el borde de la calle
Para tener menos peso sobre las espaldas.
Con hierba en la boca, me maravillo.
Y la riga que no puedo arrancarme de los ojos
Comienza a florecer con los árboles de la primavera.
(Yehuda Amichai)*

No sé si estoy intentando o si es verdad. Metiéndome en la cama el día del alboroto por la muerte de mi padre, mi madre, dándome su bendición, me susurró en un beso: qué Desorden hoy.

DRAMATURGIA SONORA

Durante la dictadura de Pinochet en Chile en 1970, el poeta Nicanor Parra, hermano de la conocida cantante Violeta, anunció que leería públicamente en una plaza de Santiago su soneto prohibido por la censura. Subió a la tribuna y permaneció en silencio el tiempo correspondiente a la declamación. Recibió una ovación.

Incluso el silencio es una acción vocal. La situación, compartida por el poeta chileno y sus oyentes, volvía comprensible y a la vez subvertía el sentido de la acción vocal. El episodio explica cuánto el contexto contribuye a volver «político» un espectáculo, incluso si es la simple lectura pública de una poesía.

Acciones vocales

Siempre he experimentado la voz como una fuerza material que ponía en marcha, dirigía, modelaba, frenaba: una prolongación del cuerpo. Se manifestaba a través de acciones precisas que provocaban una inmediata reacción en la persona a la cual se dirigían. La voz era cuerpo invisible que operaba en el espacio.

Cuando en 1966 el Odin Teatret emigró de Noruega a Dinamarca transformándose en un teatro laboratorio escandinavo, sus actores, ahora no solo noruegos, sino daneses, suecos y finlandeses, no compartían más la lengua de los espectadores. Hasta ese momento nuestro único espectáculo estaba basado en un texto de un autor noruego, representado por actores noruegos para espectadores noruegos. Tuve que tramar un diseño de acciones y peripecias vocales que tuvieran aferrados a los espectadores al espectáculo independientemente de la comprensión de las palabras. Exclamaciones y llamadas, cuchicheos, murmullos, gritos, gemidos, risas, silencios repentinos, tonos cristalinos y roncacos, cantinelas y frases salmodiadas, entonaciones que sugerían letanías o sonidos de animales —balar, relinchar, piar— estaban en la base de nuestra dramaturgia sonora. Y

sobre todo, en los momentos de clímax dramático, el canto tomaba el lugar de las palabras.

Nuestros espectáculos eran un flujo cuidadosamente orquestado de estímulos vocales. Estos actuaban como música sobre la cual navegaban las palabras, frecuentemente en una lengua incomprensible para el espectador.

En nuestros primeros tres espectáculos (*Ornitofilene*, *Kaspariana*, *Fera!*) basados en textos ya existentes, cada uno de los actores hablaba en su lengua escandinava. Pero en *La casa del padre* (1972), se expresaron en un «ruso» inventado por ellos mismos. Eran las acciones vocales, vacías del significado de las palabras, las que sugerían a los espectadores asociaciones y significados personalizados. Esta experiencia me hizo constatar la existencia de una dramaturgia vocal con una vida y una coherencia en sí misma y que, en consecuencia, podía ser separada del sentido de las palabras.

Cuando hablamos, interactúan simultáneamente dos niveles de información: el del significado de las palabras (comunicación semántica) y el de las particularidades sonoras: entonaciones, volumen, intensidad, musicalidad, coloratura, dinamismos (comunicación vocal). Los lingüistas afirman que la comunicación se realiza principalmente a través de las variaciones sonoras del discurso y las reacciones físicas que la acompañan, y solo en parte a través del componente semántico.

En mi práctica, la dramaturgia era una sucesión/simultaneidad de eventos: orgánicos, dinámicos, rítmicos, narrativos, sonoros, alusivos, analógicos, proxémicos. La orquestación de la dramaturgia vocal me permitía construir una tensión constante entre comunicación vocal y comunicación semántica, contrastando, comentando o desenmascarando el significado de las palabras. Podía modular el silencio a través de sonidos casi inaudibles y envolver de música las acciones físicas, haciéndolas danzar. Todo esto lo había leído en Meyerhold y visto aplicar por Grotowski con sus actores. Lo había vivido sobre todo en mi cuerpo de emigrante, en el esfuerzo por orientarme y descifrar un universo de sonidos que no dominaba conceptualmente. Cuando alguien me hablaba, ¿qué estaba diciendo? ¿Una amenaza, una plegaria, una orden, un halago?

La expatriación del Odin Teatret a Dinamarca reforzó mi mitología de director principiante. Uno de mis modelos era la actriz rusa Alicia Koonen, mujer de Tairov. Había leído la descripción de su legendaria sugestión vocal: no interpretaba el texto, lo trinaba. Otro recuerdo que no me abandonaba: una tarde en el club de estudiantes de la Universidad de Oslo donde el poeta de la Alemania Oriental, Stephan Hermlin,

había leído sus poesías. Me resultaba inexplicable la cualidad melódica de sirena de su lengua de origen, cuya sonoridad gutural asociaba a las barbaries nazistas de la Segunda Guerra Mundial apenas terminada. Un par de años más tarde viví la misma experiencia sorprendente escuchando a los históricos actores de Brecht en el Berliner Ensemble. Pero la influencia más fuerte provenía de Grotowski, de sus actores que decían el texto como si fuese un *inkantacja*: fórmulas mágicas, llamados misteriosos, salmos, letanías.

En Dinamarca, todos estos modelos confluyeron en mis intentos por dar informaciones al espectador mediante una sonoridad impregnada de asociaciones y reverberaciones emotivas. Guíé el *training* de mis actores separándolo del modo natural de usar la voz. Cada día, durante años, nos dedicamos a hallar la potencial variedad y musicalidad que la voz posee cuando nacemos y que desaparece en la medida en que nuestro aparato vocal se especializa en dominar sonidos y tonalidades características de la lengua materna.

Ejercitábamos un vasto abanico de entonaciones, sonidos, volúmenes y resonadores, reproduciendo voces de animales, de objetos, de seres extra-terrestres; escuchábamos discos con cantos de otras culturas y los imitábamos; los actores repetían las cadencias melódicas y rítmicas de lenguas y dialectos que ignorábamos. Decíamos un texto como si fuera una melodía emitida por un instrumento musical o como la expresión de un médium que narra episodios de una realidad sobrenatural. O bien era la voz de la carabela Santa María que recordaba la lenta travesía en un inmenso desierto de agua, entre las tempestades y las bonanzas, la ira de los marineros, la soledad de Colón y los estridentes comentarios de los pájaros marinos posados sobre el cordaje.

Del mismo modo en que se realiza una acción física (cortar un trozo de pan, por ejemplo), conducía a mis actores para que realizaran la misma acción con la voz. Debían conocer un texto de memoria, no para interpretarlo, sino para decirlo de manera fluida sin reflexionar, así como hablamos en la vida cotidiana donde no interpretamos o fijamos la atención en las palabras. Diciendo el texto sin necesidad de recordarlo, el actor se concentraba en realizar las *acciones vocales reales*: treparse a un árbol, nadar en una pileta, enhebrar una aguja y coser un botón; describir un atardecer, contar la historia de Anna Karenina, recrear un cuadro de Van Gogh. Cada acción vocal tenía sus raíces en la acción física correspondiente, y el actor la ejecutaba con el cuerpo entero, cuidando bien de sincronizar los impulsos físicos con los vocales. Sin esta sincronización, era imposible conseguir un efecto de organicidad.

Trabajando de esta manera, la dramaturgia vocal se personalizó y siguió caminos individuales. Aún hoy los espectáculos/demostraciones de trabajo de los actores del Odin presentan sus procedimientos para superar obstáculos personales, para ampliar la gama vocal, combatir los manierismos y crear partituras vocales capaces de permanecer en vida y actuar sobre los sentidos y la memoria del espectador más allá del significado de las palabras.

Convención lingüística y música continua

Cada lengua tiene su propia naturaleza sonora y ocupa un lugar en el imaginario del espectador. La elección de una determinada lengua o dialecto provoca reacciones y connotaciones inmediatas, independientemente de su contenido semántico. Preparando un espectáculo, me concentraba en hacer entender a los espectadores la convención lingüística utilizada por los actores.

A veces, como en *Kaosmos* y en *Mythos*, cada actor hablaba su propia lengua, y los diferentes idiomas se entrelazaban en una suerte de composición musical, comprensible fragmentariamente solo por espectadores diferentes cada vez. En otros espectáculos, los actores se expresaban en una lengua inventada, construyendo así una homogeneidad sonora. Era el caso del «ruso» de *La casa del padre* o del «copto» de *El evangelio de Oxyrhincus*. O bien dialogaban en lenguas existentes, incluso si no eran comprensibles para los espectadores. En *¡Ven! Y el día será nuestro*, los pioneros hablaban un inglés con acento de emigrante, y los indígenas, en cambio, quiché, quechua, sioux y cheyene.

La elección de la lengua (o de las lenguas) tenía consecuencias incluso en el plano semántico. Buena parte de mi trabajo sobre un espectáculo era dirigido a estructurar un universo vocal que dialogara emotivamente con cada uno de los espectadores. Pero podían ser escenas o fragmentos en los cuales quería que el texto fuese comprendido. Ideaba entonces soluciones para volver comprensible diálogos y monólogos a espectadores de diferentes países.

Durante los ensayos elaboraba una doble dramaturgia vocal: respetaba la característica musical, melódica y rítmica de la lengua (o lenguas) en la cual los actores habían creado el espectáculo, y elegía las escenas que serían traducidas en diferentes contextos lingüísticos. Esta doble dramaturgia vocal me obligaba a resolver problemas de montaje narrativo, de ritmo y de organicidad.

En algunos casos insertaba una traducción simultánea en la dramaturgia narrativa del espectáculo consiguiendo efectos grotescos calculados. Como cuando, en *Cenizas de Brecht*, el personaje Mackie Messer traducía el alemán del personaje Bertolt Brecht en la lengua del espectador: «El señor Brecht afirma que...». Tenía siempre en cuenta el efecto causado por el acento del actor que hablaba una lengua extranjera y lo manipulaba conscientemente para transformar estas circunstancias inevitables en cualidad significativa o de extrañamiento.

La dramaturgia vocal del actor constituía solo una parte del universo sonoro del espectáculo. Este estaba compuesto por un entramado de sonidos que contribuían a determinar el flujo del espectáculo.

Los rumores –pasos, chirridos de puertas, objetos desplazados, que caían y se rompían, el gotear del agua, o el rechinar de una olla que hervía– brotaban de las acciones del momento. El actor las ejecutaba de manera que lograba extraer de ellas una gama de variaciones. Estas eran incorporadas en la columna sonora del espectáculo, caracterizadas por asociaciones auditivas y por una simultaneidad de ritmos divergentes. Amalgamados con las acciones vocales del actor, los efectos acústicos componían la *música continua* que debía sugerir el espectáculo incluso a un espectador ciego.

Naturalmente la *música continua* también está hecha de silencios y de música verdadera. Estaba presente de manera socarrona, sentimental, alegre, melancólica o dramática, en constante e inseparable relación con los otros sonidos. La orquestación del universo sonoro permeaba la totalidad del espectáculo, meciéndolo, acelerándolo, frenándolo o desmenuzándolo. Al mismo tiempo, esta orquestación constituía una corriente que transportaba o retenía.

A menudo, en la fase final de los ensayos, sobre todo en los primeros espectáculos, trabajé con los ojos cerrados o sentado fuera de la sala, reaccionando como en un concierto o como si se tratara de una fábula contada a un niño exclusivamente con peripecias acústicas.

Durante los ensayos de *La casa del padre* algunos actores aprendieron a tocar un instrumento musical según la lógica teatral. Lo trataban como una *voz* que habla, discute o hace un discurso: controlada, lírica, pedante o melancólica. Por ejemplo, la voz de un profeta que seduce con palabras de fuego o la de un conspirador en la oscuridad de la noche.

El actor no se limitaba a tocar una melodía, sino que teatralizaba la acción de emitir el sonido y el resultado que de ella emanaba. El instrumento musical se transformaba en un accesorio, una parte del cuerpo, de la *persona*, una prótesis o un nuevo miembro, un elemento importante en la composición del personaje y de su comportamiento.

En *La casa del padre* las «voces» de la flauta dulce y del acordeón pertenecían a dos sirvientes que espiaban a sus patrones (Jens Christensen y Ulrik Skeel). A veces comentaban irónicamente las pasiones de los ricos y nobles; otras veces, sin embargo, ayudantes serviles, se empeñaban en crear el ambiente para sus señores: romántico, desenfrenado, sensual. Las voces de los instrumentos querían evocar el viento en la taiga siberiana, las coces de los caballos, la llama delante de un ícono sobre una joven mujer degollada. Los instrumentos musicales contribuían a delinear los personajes. La flauta dulce se transformaba en una larga protuberancia del rostro (el siervo entrometido) y el actor la tocaba con los movimientos sinuosos de un oso hormiguero que olfatea. El acordeón tenía una actitud de un boyardo —una panza abundante y decorosa— pero era también el biombo detrás del cual esconderse y escuchar furtivamente.

Lo que era visual (que tenía un físico) debía volverse sonoro (revelar su voz), y lo que era sonoro (que poseía una voz) debía volverse visual (recuperar su presencia).

Históricamente, la música siempre ha estado *junto a* la escena, tanto en los teatros asiáticos como en los europeos. Podía no estar *en* escena, pero incluso en este caso funciona como punto de referencia y guía oculta. Junto al canto y a la danza, la música formaba parte de la *forma mentis* del oficio. Estaba presente durante los ensayos, servía para individuar el ritmo justo, para concordar movimientos y gestos de los actores y de los personajes. Escandía el tiempo dando a los actores una red de contactos y *partners* invisibles.

Desde el primer ensayo para un nuevo espectáculo, la música constituía para mí un instrumento particularmente apto para agudizar la dramaturgia orgánica. Modelaba el tiempo (como duración y como ritmo) entrelazando, concordando u oponiendo los acentos de la música con los *sats* (impulsos, acentos energéticos) del actor.

En el espectáculo, la música era para el espectador una mina de informaciones y desempeñaba numerosas funciones. Me servía de unión y marco. Creaba un ambiente y una atmósfera en torno a una situación. Excitaba sensualmente y elevaba el espíritu. Poseía una fuerza evocadora, despertaba ecos de períodos y modas del pasado, adquiría connotaciones históricas, políticas y geográficas. Dilataba el espacio y lo llenaba materialmente, se erguía del suelo al techo en un local cerrado y desgarraba el cielo y las nubes en un espectáculo al aire libre. Acompañaba la acción como un comentario o una emoción paralela. Se volvía el equivalente de una reacción, como si materializara el modo en el cual la acción escénica resonaba en la mente y en los sentidos del actor y del espectador.

El ritmo musical hacía resaltar las acciones del actor, daba cuerpo a su duración y lo obligaba a la precisión. El actor mantenía una relación con el transcurrir de la música, se dejaba llevar, se alejaba o creaba contrapuntos incluso ejecutando su partitura, en la inmovilidad o en velocidad. Era impensable un espectáculo sin su *doble* de sugerencias melódicas. Utilizaba la música como un río invisible en el cual bailaba la presencia del actor –su dramaturgia orgánica.



DRAMATURGIA DEL ESPACIO

Siempre he tenido la sensación de que el espacio teatral era sólido. El desplazamiento del actor tenía consecuencias inmediatas sobre los otros actores, como si estuvieran unidos entre sí por relaciones de hierro. Un paso tenía como efecto una reacción *equivalente* de parte de todos los actores en escena. Cada acción, por mínima que fuere, desencadenaba una respuesta dinámica: como espectador, era parte de un engranaje de reloj biológico.

Un espacio escénico (al aire libre o cerrado, elegido deliberadamente para instaurar una relación específica actor-espectador) nunca es neutral. Un teatro a la italiana, el patio de un castillo, el atrio de una iglesia, el corral de una granja, el aula magna de una universidad, una plaza o un refectorio de una prisión tienen un pasado, incluso si son nuestros contemporáneos. Traslucen informaciones e imponen signos materiales que pueden ser acentuados, contrastados, rechazados, pero no ignorados.

Sin embargo, para mí, la eficacia de un espacio escénico residía en la capacidad de suscitar en el espectador una doble percepción: era un espacio reconocible (un escenario de un teatro, una iglesia, un gimnasio) y, al mismo tiempo, un espacio potencial, listo para desnudarse de su identidad para ser transformado por las fuerzas del espectáculo. Era un espacio vaciado, no un espacio sin nada adentro, desnudo y mudo. Admitía ser lo que era, y estaba decidido a negarse a sí mismo. Trabajaba con las distintas dramaturgias para vaciar y llenar el espacio, afirmar el teatro y refutarlo, construir convenciones, vínculos y separaciones y a la vez anularlas.

El espacio me recordaba la cubierta de una nave, que se inclina y cabecea y se endereza sobre un mar a veces agitado por el viento, a veces calmo, a veces revuelto por la imprevista turbulencia de corrientes submarinas: las acciones de los actores, sus dinamismos, las características introvertidas y extrovertidas, el modo de usar la voz, susurrar o gritar.

Tenía la sensación clara de que el espacio teatral respirase. Sus dos pulmones estaban constituidos por un doble centro: un centro geométrico fijo, resultado de la simetría espacial, según el cual el espectador, de manera inconsciente, se orientaba constantemente; y un

centro dinámico, determinado por el desplazamiento del actor. A veces, el centro geométrico y el dinámico coincidían, en este caso el actor subrayaba la simetría espacial. Otras veces el actor, cambiando de lugar, suscitaba una tensión con el centro geométrico y desplazaba los puntos dinámicos y de atención, volcándolos de un lado o del otro del centro geométrico. Usaba conscientemente el vaivén entre el centro geométrico y el centro dinámico, la alternancia de convergencia y divergencia, de simetría y asimetría, de relaciones armónicas y no armónicas, de proximidad o de distancia entre los actores, y entre actores y espectadores.

El espacio era un reino mágico que yo llenaba y vaciaba. Entretejía acciones reales, introducía simultáneamente más situaciones independientes una de la otra, modelaba un ritmo o una acción vocal en una contigüidad de imágenes y alusiones. Pero el reino me oponía resistencia, se negaba a transmutar en otra dimensión y transbordarme junto a mis futuros espectadores hacia un tipo de percepción particular: *una alucinación que contuviera una verdad personal para cada uno de nosotros.*

El espacio engloba actores y espectadores y, al mismo tiempo, los separa. Lo quería como un caleidoscopio: la mínima tensión de un actor debía darle nuevas formas y convertirlo en otra realidad. Escansiones, intensidad y flujo (multiplicidad de ritmos divergentes) eran los instrumentos con los cuales daba vuelta el espacio, lo comprimía hasta volverlo asfixiante, lo expandía o desintegraba.

Trabajaba sobre la voz de los actores para forjar el espacio, extenderlo o contraerlo, volverlo íntimo, sensual, desierto sin vida o jungla. Las acciones vocales —del susurro imperceptible al grito que ofende el oído— lo daban vuelta, revelando o escondiendo. El espacio se trastocaba a través de lo que no era expresado explícitamente, a través del silencio, a través de aquella parte del cuerpo de la cual emanaba el *sats*, el impulso, el indicio. Ya todo estaba allí, el entero universo.

Jagat, las mil cosas que se mueven: es el nombre del universo para los hinduistas.

Jagat eran las acciones físicas y vocales de los actores, el flujo de sus tensiones y sonoridades. *Jagat* abrazaba y rechazaba, laceraba y aliviaba. *Jagat* condensaba el espacio y lo desplegaba, lo multiplicaba, fracturaba, licuaba, lo transformaba en un castillo de perfumes que exploraban mis sentidos, y en un Leviatán que me devoraba en su vientre. Me deslizaba del espacio exterior a un espacio interior, a los confines de un universo y de un tiempo que solo pertenecía a mis actores, a mis espectadores y a mí.

El espacio-río

Preparando el espacio, deseaba suscitar en el espectador un sentido de curiosidad y perplejidad evitando, sin embargo, generarle inseguridad. Quería que se sintiera como un niño en el Luna Park, cuando se embarca en un inofensivo barquito que la corriente de agua llevará por un túnel oscuro entre brujas y vampiros. Cuando estábamos de gira, los espectadores no venían a ver nuestros espectáculos a un edificio teatral tradicional, con un amplio foyer, bar, baños accesibles y sobre todo con la división convencional entre escenario y platea. El Odín necesitaba un local bastante grande para instalar su «espacio-río» con su particular relación entre actores y espectadores.

El «río» tenía dos orillas constituidas por las sillas o bancos de los espectadores. Entre ellos circulaba la corriente del espectáculo. Ha sido el tipo de espacio que he usado con más frecuencia. Podía ser el gimnasio de una escuela, un amplio garaje, el depósito de una fábrica, un hangar, el atrio de un museo, un aula magna, una iglesia o las típicas salas negras de los teatros alternativos —todos los espacios estaban fuertemente connotados por sus funciones habituales, y muchas veces privados de comodidades para acoger al público. El número de espectadores era limitado entre 50 y 180 según el espectáculo. La máxima distancia entre un actor y un espectador era de nueve metros. Proximidad e intimidad eran los elementos distintivos.

Entrando en el espacio del espectáculo, el espectador era acomodado frente a otros espectadores. Se daba cuenta de que vería, pero también que sería visto. Muchas veces, durante el espectáculo, las reacciones de uno o de algunos espectadores eran tan particulares que atraían la atención de los otros espectadores, apartándola de los actores. Logré sintetizar esta sensación de espacio conocido y al mismo tiempo insólito en *El evangelio de Oxryhincus*. Un telón dividía las dos orillas de los espectadores impidiendo que notaran la presencia recíproca. Detrás del telón, los espectadores imaginaban el espacio escénico con los actores. De golpe caía el telón, y los espectadores creían ver el propio reflejo en un espejo. Iniciaba el espectáculo sobre Antígona y su revuelta, sepultada viva mientras aún latía esta sensación de sorpresa y desconcierto que se transformaba en sonrisas e ironía.

En mi primer espectáculo, *Ornitofilene* (1965), había adoptado el modelo espacial de Grotowski y asignado un rol a los espectadores: eran los participantes de una asamblea convocada para tomar posición sobre un dilema político-moral. El actor que dirigía el encuentro los

invitaba a votar alzando el brazo para abolir el derecho de caza en el lugar donde vivíamos. Los actores se dirigían a cada uno de los espectadores, los acusaban de ser crueles carniceros de pajaritos, se escondían entre ellos durante una escena de pogrom. En los espectáculos sucesivos dejé de atribuir un rol a los espectadores y organicé *un espacio que los obligara a elegir incluso físicamente*, forzándolos a darse vuelta hacia la parte que querían observar.

Un típico espectáculo del Odin Teatret se realizaba en un corredor derecho o de forma oval de 10-12 metros de largo y 4-6 metros de ancho, entre dos orillas de espectadores que se enfrentaban y cuyo campo visual no podía abarcar el largo del «río» que los separaba. Su atención navegaba por una *corriente de acciones* que la mirada no lograba abarcar por entero. Si un espectador se concentraba sobre lo que sucedía a la izquierda, no podía focalizar su atención sobre lo que se verificaba a pocos centímetros de él o seguir la acción a la derecha.

La contigüidad de acciones que pertenecían a situaciones diferentes imponía al espectador un *proceso de selección* que muchas veces desatendía lo que el director proponía como central. Mi intención era que cada espectador decidiera la jerarquía de los eventos. Escenas de igual importancia se desarrollaban *simultáneamente* en los dos extremos del «río». El espectador debía elegir y realizar un montaje propio, encuadrando rápidamente a veces una, a veces otra situación, o bien seguir una e ignorar otra. Al mismo tiempo sabía que el espectador sentado a su lado estaba mirando en una dirección diferente, eligiendo según un interés diferente y por lo tanto recibiendo una información diferente. La indeterminación era la condición que prevalecía, alimentada por la contigüidad de escenas sin relación recíproca alguna.

El espacio-río me ayudaba a potenciar el orden elusivo del espectáculo, la ambivalencia de sus estímulos sensoriales y la dramaturgia del espectador con su percepción selectiva. Esta organización espacial tenía la ventaja de la discontinuidad, pero me obligaba a luchar contra la eventual impresión de fragmentación del espectador. Para evitar esta sensación, manipulaba deliberadamente los elementos que evidenciaban continuidad y nexos que se repetían. Podían ser objetos escénicos y trajes. En *El sueño de Andersen* eran el candor de la nieve que no cesaba de caer y cubría el piso, los vestidos blancos que los actores volvían a ponerse regularmente, el tutú blanco de bailarina del protagonista, las grandes hojas de papel —viejas fotos desteñidas— que eran quemadas. En *Mythos* eran la grava y las grandes piedras que cambiaban constantemente la forma e identidad del espacio: un sendero estrecho y largo, una playa rozada por el mar, un jardín Zen, las tumbas de un

típico cementerio de iglesia de campo danés. Podían ser las características del texto. En *Mythos*, los espectadores daneses reconocían inmediatamente el estilo particular de las poesías de Henrik Nordbrandt. O podía ser la homogeneidad sonora de una lengua, incluso siendo incomprensible: el «copto» de *El evangelio de Oxyrhincus* y el «ruso» de *La casa del padre*. La *música continua* –de la cual ya he hablado– era un factor importante que frenaba la tendencia a la fragmentación, así como también lo era el efecto de organicidad causado por el comportamiento de los actores, por su manera de moverse y hablar.

La estimulación de la atención del espectador no estaba dada automáticamente por el espacio-río. Era el director quien la planificaba. Durante los ensayos, me desplazaba de un lugar a otro para darme cuenta del campo visual que cada espectador tendría de cada escena. Cambiaba las posturas de los actores y sus direcciones en el espacio para ampliar o restringir su visibilidad, regulándome según la cantidad de información que el espectador había recibido. Mis cambios dependían de cuánto tiempo un espectador había observado ya frontalmente a un actor, de perfil o de espaldas, de pie o recostado, cercano o lejano. Si quería hacer notar a todos los espectadores un objeto que el actor tenía en la mano o la expresión de su rostro, el actor debía hacer una rotación de 360° con el cuerpo entero.

Mi esmerada verificación de lo que veía cada espectador tenía consecuencias concretas sobre la partitura de los actores que debían dar la sensación de dirigirse incluso a espectadores que estaban detrás. El actor podía mirar hacia una dirección, indicar con los brazos la dirección contraria y tener una ligera torsión del cuerpo, como si estuviera listo para girarse y hablar directamente a los espectadores que se encontraban detrás suyo. Debía variar su posición dirigiéndose a la derecha y a la izquierda, de modo tal que para un espectador a veces estaba de espaldas, otras de frente. Elaboraba su partitura como una estatua cubista cuyas diferentes partes debían ser percibidas desde cualquier posición. Esta operación sobre la partitura seguía el principio de equivalencia. Era como si entallara el espacio para recrearme la unidad a través del efecto de organicidad, la fuerza sensorial y la inmediatez persuasiva de las acciones de los actores.

En *Ferai*, cada espectador efectuaba su montaje personal incluso en uno de los climas del espectáculo. Mientras la reina se suicidaba en el centro del espacio-río, en un extremo se veían las reacciones impotentes del rey reformador a quien ella trataba de salvar con su muerte. Una escena de un carácter completamente distinto se desarrollaba en el otro extremo: los secuaces del usurpador se inclinaban voluptuosamente

ante el poder del nuevo y belicoso soberano. El sociólogo sueco Ingvar Holm, quien asistió muchas veces al espectáculo, realizó una encuesta sociológica y analizó las reacciones de los espectadores. Descubrió que los apasionados del teatro preferían concentrarse sobre el suicidio de la heroína, gratificados por su trágico pathos. Sin embargo, los espectadores menos habituados a las convenciones teatrales, eran atraídos por la lucha por el poder del usurpador, incluso si los molestaba su animalidad. Los dos tipos de espectadores veían dos versiones distintas del mismo espectáculo.

En *El sueño de Andersen*, los espectadores penetraban en un espacio con suelo negro y poco iluminado. Oscuridad total durante algunos segundos, y luego una luz resplandeciente abrazaba un jardín cubierto de una cálida nieve que caía de lo alto.

En *Dentro del esqueleto de la ballena*, los espectadores se enfrentaban sentados en dos largas mesas cubiertas por manteles blancos de damasco, con copas y botellas de vino, pan y aceitunas: una reunión de familia, un matrimonio, la Última Cena. El director y una de sus asistentes servían el vino en cada una de las copas de los cincuenta espectadores. El silencio se agudizaba con el borboteo del líquido en las copas. Así iniciaba la inútil espera del protagonista de la novela de Kafka *Ante la ley*.

Cuando hacía uso de la escena «entre las dos orillas», el espectador, durante los primeros minutos, tendía a observar el espectáculo como si fuese frontal. Pero rápidamente se daba cuenta de que sucedía algo incluso fuera de su visión. De ahí en adelante comenzaba a elegir. Se daba cuenta de que podía aplicar al espectáculo una mirada independiente, que desordenaba la jerarquía entre escenas principales y escenas secundarias. Si regresaba a verlo, hacía otras elecciones y veía un espectáculo diferente. La partitura del espectáculo era la misma, pero lo que el espectador veía era diferente.

La escena «entre las dos orillas» traducía en términos físicos una complementariedad constante: el espectador observaba las acciones de los actores y, al mismo tiempo, las reacciones de espectadores visibles. Ya que el espacio-río no podía ser dominado en toda su amplitud con una sola mirada, obligaba al director, actores y espectadores a invalidar la tradicional distinción entre escenas y contra-escenas, entre advenimientos centrales y colaterales. Transformaba en síntomas significativos detalles y acciones que no parecían programados para atraer la atención.

El espacio-río daba la libertad al espectador de decidir y *poner orden a su manera*, partiendo del orden elusivo tramado por el director.

PREPARO PARA LA VIDA Y LAS ARMAS

Atravesé un gran portón, un atrio pequeño, un amplio patio repleto de jóvenes, algunos con uniforme militar y otros con ropa de civil. Recién había descendido del tren luego de casi 10 horas de viaje. Me sentía pequeño y solo, un caracol sin caparazón con una desmesurada valija en la mano. Nadie se fijaba en mí. Reconocí a la distancia a mi hermano Ernesto. Dejé la valija, corrí feliz hacia él, lo aferré en un abrazo. Me empujó con una cachetada. «Cappellone, respeta a un anciano», gruñó. Esa noche en mi cama, en un dormitorio en donde roncaban un centenar de jóvenes, Ernesto me despertó: «Era el único modo de protegerte. Si te hubiera tratado bien, los más viejos te tomarían de punto para divertirse contigo».

Entré al colegio militar de la Nunziatella en Nápoles a los catorce años. Me encontré en un cuartel que era al mismo tiempo un excelente liceo, con una severa disciplina, con otros trescientos adolescentes sometidos a normas brutales y retórica patriótica. La jerarquía era rígida: los «cappelloni», estudiantes de primer año, sufrían los atropellos y las chifladuras de los de tercer año, los «ancianos». De noche, los ancianos hacían incursiones a nuestro dormitorio, nos sacaban de la cama, nos golpeaban, ponían patas para arriba nuestros armarios, abrían las ventanas y tiraban al patio vestimentas y colchones. A veces nos inmovilizaban en el suelo y nos cepillaban todo el cuerpo con betún o nos vaciaban un tubo de dentífrico en el ano.

Los oficiales nos trataban como adultos, ignorando este infantilismo salvaje. Habían participado en la Segunda Guerra Mundial en Albania, África, Rusia, todos habían sido condecorados por el valor militar: alpinos, infantes de marina, bersaglieri, granaderos, eran los mejores así como lo eran también nuestros profesores de latín, griego, filosofía, historia del arte, física, matemática y química.

Me había equivocado al creer que llegaba como un desconocido. Gozaba de la reputación de mi hermano que, luego de tres años, se había ganado la fama de indisciplinado y hábil para evadirse: sobrepasaba la tapia para cultivaren la ciudad su talento de Don Juan. Era, sin embargo, estimado por su inteligencia y cultura y por ser un poeta que comenzaba a publicar bajo seudónimo.

Algunos ancianos me tomaron de punto: tenía que hacerles la cama, lustrarles los zapatos, ofrecerles café y dulces en el bar con las pocas monedas que me mandaba mi madre. Mi hermano mantenía la distancia, su intervención hubiera empeorado

mi situación. Me enviaba señales de afecto, disimuladas ante la mirada de sus compañeros. A veces, durante la recreación, le lustraba los zapatos y entonces hablábamos de nuestra mamá, de Gallipoli, de las cosas que habíamos hecho el día libre que podíamos salir.

Mi destino fue sellado por un malentendido. Habían pasado pocas semanas de mi llegada y un domingo, día de salida, un joven me paró en la calle y me dio un folleto. Lo puse mecánicamente en mi bolsillo. No tenía dinero ni amigos, paseaba por la calle Caracciolo, disfrutando la vista del mar, o me quedaba sentado en un banco de la Villa Comunale y miraba a las mamás y a los niños que jugaban. Una vez, uno se acercó y me ofreció chocolate. Yo era tan bajo de estatura que pensó que era un chico vestido de soldado. Me sentí humillado, pero el chocolate me gustó.

Cuando regresé al colegio, el oficial de guardia me preguntó qué escondía en el bolsillo. Había olvidado totalmente el folleto: era un panfleto anarquista. El oficial se enfureció y me metió en la celda: estaba introduciendo material subversivo en la escuela. Jamás había escuchado hablar de anarquismo. Así me gané, sin merecerlo, la reputación de ser peor que mi hermano, el cual me felicitó, estupefacto. No imaginaba que yo tenía ese tipo de dotes.

Desde ese día todo fue de mal en peor. El mínimo incumplimiento era considerado por mis oficiales como signo de arrogancia o de rechazo a los valores de la escuela. Los hacía enfurecer el hecho de que me arrancase el distintivo de huérfano de guerra cosido sobre el uniforme. La tradición establecía que los huérfanos de guerra fueran dejados en paz por los ancianos. No quería este privilegio. Ellos me lo hacían coser otra vez y yo me lo volvía a arrancar. Mi gesto era interpretado como si me avergonzara del hecho de que mi padre hubiera muerto por la patria. Fui reprendido continuamente y con frecuencia terminaba en la celda, a veces en la de aislamiento.

Me construí mi mundo ignorando las prescripciones del mundo exterior. No me levantaba cuando sonaba el toque de corneta, llegaba tarde, dormía en clase en vez de seguir la lección, no me lustraba los zapatos, llevaba la gorra de manera no reglamentaria, me hacía pasar por enfermo cuando había marchas y ejercicios militares, hablaba cuando teníamos que estudiar en el silencio más absoluto. Los castigos me caían encima; uno detrás de otro y yo permanecía encerrado en el colegio los días de salida, el domingo y el jueves. En tres años salí una decena de veces, en los días de indulto en ocasión de la fiesta nacional o del santo patrón. Recibí el «reto solemne», frente al batallón de armas. El coronel leyó la ordenanza que significaba la expulsión de la escuela. El capellán intercedió por mí, yo era uno de los pocos que oficiaba la misa, además era huérfano de guerra y mi familia se hallaba en una difícil situación económica. Incluso mis profesores salieron en mi defensa, estaban satisfechos con mis resultados escolares. A través de las rejas de la celda de aislamiento, en el último piso, el Golfo de Nápoles inducía a la fuga, el horizonte era una nublada nube azulada —la isla de Capri. Me encerraba en mí mismo y viajaba por países sin confines ni aduanas.

No me sentía un rebelde, no tenía nada en contra del colegio militar, podía incluso continuar así como era. No me importaba nada. O me jor dicho, no le hacía caso. Yo mismo había decidido venir y planeaba quedarme hasta el final de los estudios. Por esto los dos últimos meses del año escolar me volvía muy diligente: no quería arriesgarme a repetir. Vivía en ese mundo, pero no quería pertenecerle. Allí llegada había pensado en volverme piloto militar. Me lo impidió la miopía. Pensé ir a la Academia Militar de Módena. Ernesto me disuadió: Italia había perdido la guerra, no tenía más colonias, no se vislumbraba ningún conflicto—entonces nada de estadías en países exóticos o posibilidad de hacer carrera velozmente. ¿Quería ser oficial para enseñar a marchar a los reclutas en un cuartel de provincia?

En la Nunziatella desarrollé la capacidad de moverme entre gente interactuando con ella, y encontrando al mismo tiempo refugio en mi mundo. Incluso cuando pasaba largos períodos en la celda, la soledad se transformaba en un estado de libertad embriagadora. Vivía en dos realidades diferentes, respetando simultáneamente sus reglas: la vida de los hechos cotidianos, y una realidad interior de sueños y fantasías. He reencontrado más tarde esta doble condición en situaciones muy diferentes: cuando era emigrante y marinero; durante los años con Grotowski en Polonia; cuando estaba a la cabeza del Odin Teatret.

Aprendí a tratar la vida militar como una ficción. Me fue útil como director cuando imaginaba mi trabajo en términos de campañas militares, estrategias, guerrilla y ocupación de territorios. Creé un espectáculo de calle, Anabasis, en donde los actores, como un puñado de soldados perdidos en territorio enemigo, ocupaban una ciudad adentrándose con banderas y fanfarrias. Tomaban posición sobre los techos y balcones, se reunían en formación compacta, avanzaban con precaución, se dispersaban repentinamente amparándose en los portones, detrás de los monumentos, sobre los árboles, en el agua de una fuente. Nutro la ilusión de que en los tres años de la Nunziatella he desarrollado el reflejo de pensar como un general experto y de comportarme como un teniente impetuoso.

Una vez que la dejé, no volví a pensar más en ella, ni regresé jamás. Pero, aún hoy, vuelvo a ver el rostro tendido hacia el futuro de un par de amigos y de mi hermano. Sé que me enseñó a vivir en soledad dentro de un grupo. Durante tres años me adiestró en el arte de la espera. Fue mi primera experiencia de exilio. No he olvidado el lema esculpido arriba del portón de ingreso: preparo para la vida y las armas.

EL MOMENTO DE LA VERDAD

Mi método ha sido una práctica artesanal, empapada de rigurosas *supersticiones* mantenidas en vida por un ambiente de trabajo, el Odin Teatret.

En nuestra jerga de trabajo, los materiales escénicos eran el conjunto de elementos creados por el actor: secuencias de acciones físicas y vocales, propuestas de textos, canciones, trajes, objetos.

Con el tiempo, mis actores han aprendido a crear de manera autónoma los materiales personales, a protegerlos y mantenerlos en vida. Esta capacidad era la medida de su independencia creativa: su dramaturgia de actor. Al mismo tiempo garantizaba que en el espectáculo cada actor hablase en primera persona, con una presencia individualizada e intransferible.

Era casi imposible para un actor asumir materiales inventados por un compañero o impuestos por el director sin transformarlos radicalmente. Cuando un actor abandonaba los ensayos o un espectáculo, desaparecían también sus materiales. Si entraba un nuevo actor como sustituto o una nueva actriz, debían crear sus propios materiales escénicos que modificaban el curso de los ensayos o la composición del espectáculo ya terminado.

Los materiales escénicos no eran un punto de llegada de una interpretación, ni concretaban una idea o un objetivo establecido con anterioridad por el autor, director o por el propio actor. Eran el impulso inicial para poner en acción mi dramaturgia de director: un conjunto de fragmentos y escenas más o menos sin conexión, obvios o enigmáticos, que debía elaborar y orquestar en un organismo vivo que comunicase.

Una vez que los actores habían asimilado sus propias improvisaciones, iniciaba mi improvisación de director. Generalmente no les preguntaba a mis actores sobre sus intenciones o motivaciones. Lo he hecho raramente, al inicio de su aprendizaje, para volverlos conscientes de su tendencia a pensar genéricamente o para indicar el desfase entre sus intenciones y la falta de precisión al ejecutarlas. Jamás

hacía alusión a su subpartitura ni intervenía en ella. Consideraba la subpartitura como una realidad íntima, difícil de formular y de exclusiva pertinencia del actor. La exposición de la subpartitura habría bloqueado mis asociaciones y sofocado las potencialidades sibilinas de los materiales que encendían mi improvisación.

Mi encuentro personal con el actor se producía a través de sus improvisaciones ya fijadas: materiales, partituras. Aún no reflejaban significados claros para mí. Los vivía como estímulos: acciones, impulsos, diseños dinámicos repetibles que destilaban diferentes asociaciones. La trama simultánea y la concatenación de micro-reacciones, lanzamientos, detenciones y arranques constituían la flora orgánica de los materiales. Se me aparecían como un manojo de señales, síntomas evidentes o extraños, informaciones alusivas a tener en cuenta e introducirlas sucesivamente en ese nivel de trabajo en el cual elaboraba interacciones, nexos, racimos de sentidos, correspondencias, asociaciones: la dramaturgia narrativa.

El encuentro con el actor, para mí, era el momento de la verdad. Quien hace teatro sabe que existen momentos semejantes.

Como exigía mi tarea, tenía en la mano tijeras y una aguja, pero lo que cortaba y volvía a coser era piel y carne humana. Debía saber exactamente dónde clavar la aguja y por dónde hacer pasar su hilo, dónde unir y dónde cortar, dónde volver a coser juntos los fragmentos arrancados o trasplantar órganos que provenían de cuerpos extraños. En mis manos, cambiaba la materia viva sobre la cual operaba, corriendo el riesgo de desangrarse y derrochar su carga vital.

En el momento de la verdad, cuando como director intercalaba, alteraba y amalgamaba, el actor corría el riesgo de perder las raíces vivas de sus improvisaciones y de sus materiales, de verlos desteñirse en opiniones y razonamientos, de sentirse expropiado y quedarse sin nada. O podía sentir crecer otras raíces y nuevas alas, injertadas por una sucesión de tormentosas operaciones debidas a la constante injerencia del director y a las interacciones con los otros actores.

Observaba el empeño con el cual mis actores daban el máximo por lealtad hacia mis elecciones. Incluso si no las entendían, se aplicaban para realizarlas. Era confianza, seguridad emotiva, incluso tal vez el deseo de compartir un camino que ya otras veces se había vuelto un horizonte imprevisto. Sabían que era un cirujano experto en técnicas y diversas maneras de operar. Pero en el momento crucial de la operación, los actores y yo éramos conscientes de que mi saber no garantizaba un resultado.

Generalmente mi improvisación de director tomaba como principio una secuencia de materiales de un solo actor. Sugería variaciones,

aceleraciones y disminuciones de velocidad, modificaba las direcciones en el espacio, modelaba (reduciendo o ampliando) el volumen de las acciones, invertía el orden en la secuencia y eliminaba fragmentos: el inicio podía transformarse en final, y un trozo central en el inicio. No me preocupaba por el significado. Quería sólo construir una danza de estímulos sensoriales que actuaran sobre mi sistema nervioso. Llamaba a este proceso: *elaboración o destilación* de la partitura. Continuaba afinando la dramaturgia orgánica, insertando o extrayendo de ella los primeros elementos de esa nebulosa de asociaciones y sentidos que llevaban de nuevo a las fuentes —a los temas, textos o personajes iniciales. A esto he llamado el nivel de organización de la dramaturgia narrativa.

Mis ojos dejaban de estar desinteresados y escrutaban al actor que gradual y fatigosamente fijaba e incorporaba su improvisación —era un proceso que podía durar muchos días. Analizaba y sondeaba cada acción, cada tensión y postura. Depuraba los materiales de lo superfluo (en vez de diez pasos, mantenía solo tres), de la redundancia (gestos que se repetían o movimientos que a mis ojos no eran acciones reales), de la tendencia a la «obesidad» (cortaba una parte de la acción que de esta manera era intuita, incluso si no era ejecutada por entero). De los materiales salvaguardaba su naturaleza de danza no domesticada frente a un significado obvio, su índole extraña, las hesitaciones y los contra-impulsos. Cada trayectoria de la mirada, cada torsión del tronco, un gesto introvertido o extrovertido, un desplazamiento del equilibrio o la mínima inmovilidad tenían que *convencer a mis sentidos*, ser aceptados por mi sistema nervioso. Si mi sentido cenestésico no se dejaba persuadir entonces insistía en elaborar, proponiendo cambios durante días y días, y también cortes radicales. Por ejemplo la eliminación de la mayor parte de la secuencia.

Esta primera intervención era la premisa para una cascada de ulteriores cambios. Volvía a partir de la secuencia de *percepciones orgánicas* que había elaborado: una detallada sucesión de eventos dinámicos. Era dramaturgia orgánica, pura presencia, concentrado de *bios*, de vida escénica. Lo consideraba el ADN a partir del cual desarrollar o extraer sentidos y alusiones sobre la base de las interacciones y nexos que habría de establecer a continuación con las acciones de los otros actores, con el texto hablado, con un objeto o una melodía. La secuencia había perdido la inmediatez de la improvisación, y podía notar el esfuerzo del actor para obedecer la extraña sucesión de las propias acciones que había aprendido a repetir fríamente.

Cada día hacía repetir muchas veces la secuencia, rectificando y cinceland. Notaba cómo el actor, a medida que la asimilaba,

volviéndola a recorrer e incorporando mis modificaciones, la enlazaba también a la vida secreta de su subpartitura. Tal vez la renovaba, tal vez la alteraba. Sobre este tema, puedo decir sólo lo que he constatado: en el momento del espectáculo, todos mis actores estaban en grado de «iluminarse», de recrear la simbiosis entre subpartitura y partitura. Dependía seguramente de un *imprinting* artesanal, consecuencia del aprendizaje y de la demanda del ambiente de trabajo, de la experiencia y de las motivaciones personales.

Me encontraba frente a partituras diferentes que flotaban en el mismo marco espacial. Cada actor tenía su *línea orgánica* (intenciones, tensiones, ritmos, aceleraciones, pausas) que no tenían ninguna relación con la de los otros actores, solo la de *estar en una situación de contigüidad*, o sea: *ejecutada en el mismo espacio*.

Esta contigüidad era fundamental en el tipo de exploración que explota la *serendipidad* (la técnica de encontrar lo que no se busca). Así como lo eran las constricciones que me había impuesto previamente y que obligaban a luchar con las dificultades *objetivas*. Por ejemplo, en *El evangelio de Oxyrhincus* el espacio escénico se reducía a una pasarela de un metro y medio de ancho, y doce metros de largo; en *Mythos* el suelo estaba cubierto de grava sobre la cual los actores debían caminar con tacos altos, en absoluto silencio, y usando una voz basada en los armónicos; en *Las grandes ciudades bajo la luna* los actores debían permanecer sentados durante el espectáculo entero, parándose solo unas pocas veces.

Era normal que la contigüidad de estos materiales contradictorios desencadenara una redundancia sensorial y una incoherencia que perturbaba y confundía. Raramente durante los ensayos, mi primer intento por construir casualmente una relación ofrecía soluciones interesantes. El descubrimiento, gracias a la *serendipidad*, surgía del tesón, de la paciente elaboración de una entera secuencia o de un detalle solo, del esmero por limar los matices formales y rítmicos, volviendo más introvertidas o extrovertidas algunas acciones o introduciendo un nuevo elemento: un objeto escénico, un traje, un silencio absoluto, una música o una iluminación deslumbrante u oscura.

Una vez más: en esta fase del trabajo, las tensiones y ritmos que seleccionaba, las acciones y reacciones, la espesa red de relaciones o la ausencia de las mismas no se referían a un principio de causa y efecto psicológico o a las motivaciones narrativas. Era la parte no-conceptual de mi cerebro la que decidía. Tenía la sensación de elegir estos diálogos dinámicos como proyección de mi identidad animal que danzaba con los actores en el intento de afinar el sistema nervioso del espectáculo.

Una vez establecido el nivel de la dramaturgia orgánica, llegaba el momento de construir el de la dramaturgia narrativa. En mi interior, lo llamaba el nivel de las relaciones.

El nivel de la dramaturgia orgánica era esta confusión de materiales contiguos. Tomaba como pie inicial esta confusión para poner en relación a dos de las partituras y hacer un montaje. Seguía un criterio de diálogo dinámico: acción-reacción. Un actor *ejecutaba* una acción de su partitura, y el compañero *respondía* con una o más acciones de la suya. A una acción de un actor correspondía la inmediata reacción del compañero o de los compañeros (el espacio es sólido). La *sincronización* de las acciones-reacciones era decisiva para conseguir un *efecto de organicidad* gracias al cual veía aflorar los primeros nexos rítmicos, asociativos y narrativos.

El montaje entre las acciones de las dos partituras era estructurado en una escena que continuaba modificando, respetando los criterios de impacto sensorial, pero concentrándome en las asociaciones, imágenes e impresiones que se referían a un episodio de las *fuentes* del espectáculo —textos, personajes, temas. No obstante mi deseo de obtener rápidamente un resultado, trataba de ser paciente estableciendo paso a paso los enlaces y puntos de encuentro. Los actores necesitaban tiempo para absorber los numerosos cambios que provenían de mi continua elaboración. No me desanimaba, incluso si tenía la sensación de haberme bloqueado. El trabajo sobre una escena individual podía durar días, semanas, a veces meses.

Limaba y cambiaba detalles y ritmos espiando lo que habrían podido decirme o adaptándolos a un episodio narrativo. El actor hacía su partitura en un espacio más grande o más estrecho; si originariamente la hacía de pie y de frente, ahora debía realizarla sentado en una silla y de espaldas. Adecuando la partitura a la nueva tarea, mi atención seguía la precisión del actor al «traducir» cada acción, su capacidad de encontrar los equivalentes dinámicos. ¿Cuál era el equivalente de ponerse en punta de pie para ver del lado izquierdo un pájaro a lo lejos, cuando esta partitura debía ser ejecutada en una silla leyendo el diario? Esta adaptación (traducción a través de equivalentes) era una verdadera improvisación en la cual el actor debía respetar lo más posible los impulsos de las acciones originarias, incluso si ahora eran hechas en condiciones muy diferentes.

Este procedimiento tenía un doble fin: era un factor determinante para *extrañar la acción*, y obligaba al actor a *negar la acción ejecutándola*. La acción era adaptada a una nueva situación reconocible, sin embargo poseía algo insólito. El espectador veía a una persona sentada inmersa

en la lectura, pero las tensiones que animaban esta posición no correspondían completamente a las de estar sentado y leyendo un diario, sino a las de otra *acción real*: tender hacia lo alto para escrutar a la izquierda, incluso si los ojos ahora estaban posados sobre el diario. El ritmo de la mirada sobre los renglones del artículo y el dar vuelta las páginas eran el equivalente de la acción y del ritmo de seguir el vuelo de un pájaro. El actor lograba, así, prácticamente, negar *una acción e jecitándola*: el mejor antídoto contra la ilustración, el énfasis o la vacuidad de la escena.

De esta manera, incluso la más simple acción contenía un nudo dramático, una presencia de fuerzas antagónicas. En el ejemplo descrito el drama estaba en el nivel de tensiones orgánicas: impulsos divergentes (seguir el vuelo de un pájaro y simultáneamente leer el diario). Sin embargo, estas tensiones contrastantes actuaban sobre el sistema nervioso y sobre la percepción del espectador, causando una minúscula impresión insólita que *in fundía vida a la acción del actor* e impedía liquidarla con una mirada mecánica y apresurada.

En realidad, debería llamar a mi dramaturgia narrativa, dramaturgia asociativa o alusiva. Era un contarme a mí mismo que se desenrollaba en zigzag, saltaba hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, repleto de paréntesis, semejante al andar de nuestro pensamiento o al diálogo con una persona íntima. Era propenso a las metáforas y a las paradojas: los *cangaçeiros*, los fuera de la ley de Brasil, eran los profetas del Nuevo Mesías; un jardín zen representaba el comunismo. Me dejaba tentar por la sinécdoque: montones de manos de madera eran pilas de cadáveres. No permanecía mucho tiempo agarrado a la exposición de un texto o de un tema. Me gustaba hacer crecer otros provenientes de múltiples *fuentes* simultáneas, en una jungla de sucesos y ritmos que se negaban recíprocamente.

Todos estos esfuerzos no apuntaban a volver difícil o incomprensible el espectáculo. Me impulsaba la necesidad de sumergir la narración en un río de estímulos sensoriales, según un rumbo que facilitaba la comprensión, desplazándola al mismo tiempo. Técnicamente, el trabajo sobre la dramaturgia narrativa consistía en el orquestar la dramaturgia orgánica de los actores —sus partituras— en una estructura de *sats*, impulsos y contra-impulsos que irradiasen alusiones, significados evidentes, asociaciones y oxímoron. Así debía experimentar la el futuro espectador: una compacta y elusiva configuración de dinamismos y descripciones, acciones y reacciones, causas y efectos, sensaciones e informaciones, incluso escapándosele muchas veces la lógica explícita.

Durante meses me concentraba en escrutar los materiales de los actores sometiéndolos siempre a nuevas combinaciones, graduaciones,

matices, para encontrar soluciones interpretativas y descubrir posibilidades insospechadas. Conocía perfectamente los materiales, los volvía a recorrer en mi mente y me repetía los impulsos en busca de nuevas correspondencias y perspectivas. De noche, en la cama, rumiaba en mi teatro mental la estructura de las secuencias montadas. Comenzaba a revelar los semblantes del espectáculo en arribo. Dejaba fluir esta estructura según cadencias diferentes, la desmontaba y volvía a montar en otra sucesión, me detenía en una escena, la manipulaba y fraccionaba. A veces el ansia de este proceso mental agitaba mi cuerpo y me mantenía despierto. Trataba de controlarme para no despertar a mi mujer. Era un momento de exaltación y misterio. Intuía, asombrado, el final inminente del trabajo que durante meses había parecido inútil. Las acciones, cada una de sus células, se habían conjugado y habían formado tejidos, órganos, sistemas, un organismo vivo que pensaba con una voluntad autónoma y cuchicheaban historias diferentes a aquellas que me había propuesto.

En la fase final de los ensayos siempre he experimentado una sensación desconcertante. El espectáculo me tomaba de la mano, era una criatura que seguía sus razones, imponía elecciones dolorosas, indicaba el camino exigiéndome renegar de escenas y situaciones de las cuales estaba enamorado. El alivio y la soledad me envolvían. El espectáculo no me pertenecía más, estaba en las manos del actor, de mi *alter ego*, que zarpaba hacia un continente para mí clausurado. Por eso he sido siempre riguroso: para permitir esta separación—el inicio de una nueva exploración. Exigía que cada actor escalase su Annapurna, que llegara al límite de su capacidad y resolviera la tarea específica de su oficio: re-crear cada día, a la hora establecida, una partitura de vida que nosotros todos, actores y espectadores, habríamos de ejecutar.

Segundo intermezzo





*Los cuatro puntos cardinales
son tres:
el norte y el sur.*

Vicente Huidobro

LO QUE DICEN LOS ACTORES Y LAS REFLEXIONES DEL DIRECTOR

Improvisaba inspirándome en la dramaturgia orgánica de mis actores. Por esto hablo de improvisaciones del director. Pero eran ellos los que *sabían cómo* me comportaba durante el trabajo. He pedido a quienes han permanecido en el Odin Teatret al menos 30 años, qué lo contaran. No pude evitar intercalar mis reflexiones en sus descripciones y comentarios, para ilustrar la manera en la cual una misma situación es vivida e interpretada por el director y el actor.

ELSE MARIE LAUKVIK¹: Desde el primer día en Oslo, entrando en la sala de trabajo, debíamos dejar afuera nuestra vida privada. Para proteger el propio trabajo y el de los colegas, Eugenio no permitía hacer comentarios o mostrar la mínima reacción, aunque fuese una sonrisa. Esto valía incluso fuera del teatro.

Quería que tratáramos con cuidado los objetos escénicos y los trajes. Decía: «Si descubren el alma del objeto, este desarrolla una vida autónoma en el espectáculo correspondiente al mismo modo en el cual ustedes se han comportado con él».

Usaba frecuentemente la palabra «extensión». No solo el traje y los objetos eran una extensión del cuerpo, sino también la voz. Exigía que proyectáramos nuestra voz en torno a nosotros en el espacio.

Durante los primeros seis o siete años era sólo Barba y nos trataba de usted. Sonaba extraño a nuestros oídos, probablemente era una

¹ Else Marie Laukvik, noruega, fundadora del Odin Teatret en Oslo en 1964, aún sigue trabajando (2010).

costumbre polaca. Yo la consideraba una forma de respeto hacia nosotros.

IBEN NAGEL RASMUSSEN²: Ensayamos *Ferai* (1968), la escena del funeral del rey Frode Frødegod. El cadáver del rey, representado por su capa, estaba tendido sobre el suelo. Un gran huevo de madera pintado de blanco es la cabeza. Los campesinos giran alrededor del «cadáver». Cada uno, en su aflicción, quiere estar lo más cerca posible de su monarca.

Cinco actores son los campesinos, y para esta escena, cada uno de nosotros realiza una improvisación. El tema que hemos recibido no tiene nada que ver con un rey o un funeral. Su título es: árboles de angustia.

Realizamos individualmente la improvisación y luego la fijamos minuciosamente. Mientras cada uno de nosotros improvisa, los otros actores anotan una acción luego de la otra, y todos ayudan a reconstruir la sucesión, los ritmos, las tensiones y las direcciones en el espacio. Repetimos muchas veces esta reconstrucción.

Nos pides que hagamos la partitura así lograda dirigiéndonos al cadáver/capa del rey sobre el suelo. Probamos uno a la vez. Se necesitan algunos días para fijar bien nuestras nuevas partituras. En este punto nos das la tarea de hacer nuestras acciones no solo en relación al cadáver/capa, sino también tomando en cuenta a los otros actores.

Haces que prueben juntos dos actores y fijas el resultado. Luego agregas un tercero, un cuarto, al final son cinco los que accionan juntos. Cada acción de un actor suscita la reacción de otro. La escena se vuelve una danza de reacciones y corresponde escrupulosamente al contexto inicial: el pesar de los campesinos que se aprietan alrededor de su rey. Se enfrentan uno con el otro, abrazan el gran huevo de madera/cabeza, se tiran sobre la capa, pero sin tocarse nunca.

El tema «árboles de angustia», con las imágenes personales que ha desencadenado, no corresponde a lo que ven los espectadores, sino a lo que nos guía a nosotros, los actores.

ELSE MARIE LAUKVIK: No era la única que se sentía paralizada durante los ensayos de *Ferai*. Tal vez tomábamos demasiado a la letra las indicaciones del director, o bien no nos estimulaban. Muchos de los temas de las improvisaciones provenían de la Biblia.

² Iben Nagel Rasmussen, danesa, llegó al Odin Teatret en 1966, aún sigue trabajando (2010).

³ Juha Häkkänen, finlandés, trabajó en el Odin Teatret durante el período 1967-1970.

En mi diario está escrito: «El arbusto ardiente se ha extinguido». Juha³, que debe improvisar sobre este tema, permanece largo tiempo inmóvil.

Eugenio: «Es útil pensar, pero hazlo con todo tu cuerpo. Cuatro, cinco minutos de preparación, y luego tírate al agua. Las asociaciones vendrán solas. No las detengas para pensar».

Juha está siempre inmóvil.

Eugenio: «Juha, ¿cuál es el problema?»

Juha: «No sé qué hacer».

Eugenio: «Si no lo sabe el actor, ¿quién más puede saberlo?»

EL DIRECTOR: *Feraí* era el primer espectáculo de Juha en el Odin luego de pocos meses de *training*. Pero los ejercicios no son suficientes para enfrentar la densa estructura dramática de un espectáculo. Infundir vida a un personaje presupone un modo totalmente diferente de usar el cuerpo-mente. Se necesita pensar y transformar los propios procesos mentales —pensamientos, sensaciones y emociones— en acciones que puedan ser dominadas, cinceladas y relacionadas a las de los demás actores. Y sobre todo repetidas con la misma propiedad de vida. Las experiencias teatrales precedentes de Juha no lo habían preparado para mi manera de trabajar. Yo mismo, como director, no tenía aún mucha experiencia. Sentía intuitivamente que el tema de improvisación «el arbusto ardiente se ha extinguido» dejaba una gran libertad. Pero si el actor —tanto entonces como ahora— toma a la letra un tema del género, tendrá dificultad para despegar. La implosión del argumento sobre el cual improvisar y su cambio en una bandada de asociaciones que empujan a la acción, son la consecuencia de un aprendizaje y de un particular accionar mental. ¿Quién es el arbusto que arde? ¿La voz de Dios? ¿Cuántas formas tiene Dios? ¿Cómo son? ¿Cuántas formas tiene su voz? ¿Cómo arden estas voces diferentes? ¿Contra quién? ¿Por qué se extinguen? ¿Cómo mostrar las diferentes fases de la extinción de Dios (arbusto)? ¿Qué sucede cuando la voz de Dios se apaga? ¿Mueren los animales? ¿Cuáles? ¿Cómo mueren? ¿Qué hacer? ¿Volver a incendiar el arbusto? ¿O suicidarse siguiendo el ejemplo de Chatov, el personaje de *Los demonios* de Dostoievski? ¿Entonar un canto de dolor? ¿Lanzarse en una danza de felicidad porque se está libre de Su mirada y de Sus mandamientos?

Pero el arbusto puede ser también el último arbolito de un pobre campesino andaluz: un incendio ha destruido su pequeño campo. El campesino toma con cautela las cenizas aún calientes, las mezcla con un puñado de tierra, vuelca todo en una botita vacía que lleva consigo a bordo de un galeón, más allá del mar, donde ha oído decir que hay tierra en abundancia en espera de ser cultivada.

Juha era finlandés y se expresaba con dificultad en sueco. Yo hablaba noruego y vivíamos entre daneses. Para él debía ser difícil explicarse y comprender lo que decía, los juegos de palabras y las paradojas con los cuales trataba de

estimular el pensar/accionar de los actores. En *Fera* los actores eran noruegos, daneses, suecos, finlandeses e italianos.

TORGEIR WETHAL⁴: Una vez que las improvisaciones de los actores son fijadas, tu improvisación de director pasa por tres fases. En la primera pareces guiado por una necesidad dinámica y musical, cortas y manipulas los materiales de los actores según el criterio de gusto y de elección incomprensible para el observador. En la segunda fase afinas los materiales que contienen posibilidad de asociaciones, incluso si no se refieren aún a algo específico. Por fin en la tercera fase te concentras para enlazar estos materiales a un texto o a una situación, intentando establecer o descubrir entre ellos relaciones significativas.

Adaptas los materiales dinámicos y asociativos a una escena que reconduce al tema del espectáculo dándoles justificaciones, intenciones y contenidos. Este proceso te absorbe totalmente, pero al mismo tiempo tratas de ir en contra.

Todo depende de la fase en la cual te encuentras, cuánto tiempo has trabajado con el espectáculo, cuánto has «comprendido» del nuevo espectáculo que está encontrando su forma. Esta «comprensión» no sigue un recorrido coherente. Algunas situaciones te son más claras que otras, algunas escenas las has apenas esbozado, mientras has casi terminado otras.

En realidad saltas continuamente hacia adelante y hacia atrás entre diferentes modos de trabajar. Depende del punto en el cual se encuentra el actor en el trabajo sobre su personaje y de la fase de su evolución artística.

IBEN NAGEL RASMUSSEN: Repetimos cada día la escena del funeral del rey, una infinidad de veces, pero tú no estás satisfecho. Pides a una de las actrices que te explique cada una de sus acciones. «Este gesto quiere decir que estoy dando flores a mi padre», responde entrecortado y el labio inferior que tiembla. Menos mal que no soy yo, digo para consolarme, mientras mi colega se larga a llorar.

Al día siguiente llega mi turno: debo contar qué estoy haciendo con cada una de las acciones. Yo también me pongo a llorar. Las invisibles

⁴ Torgeir Wethal, noruego, formó parte del grupo que, junto a Barba fundó el Odin Teatret en 1964, y fue el único actor del Odin que participó en todos los espectáculos que han marcado la historia de casi cincuenta años de este teatro. Falleció de cáncer en junio del 2010. Participó de los ensayos del nuevo espectáculo, *La vida crónica*, hasta cuatro semanas antes de su muerte.

y secretas razones vienen expuestas a la vista de todos. Algunas acciones son corregidas y vueltas más concretas. Fue la primera y última vez, desde que estoy en el Odin Teatret, que has preguntado qué había detrás de mi improvisación.

El pesar, que era el nudo de la escena, no se trasluce en las acciones, es expresado por las voces con un salmo en alemán *Gott, befrei uns von der angst* (Señor, libéranos de la angustia) que se eleva vehemente y desconsolado.

Es la primera vez que varias improvisaciones son unidas en una trama tan intrincada. Comprendo inmediatamente este procedimiento y estoy entusiasmada. Tengo la sensación de que esta forma de montaje abre posibilidades totalmente nuevas: un ritmo que es nuestro, otro camino para crear significados.

Pienso en la época en que jugaba al voleibol en la escuela. Una vez, el adversario había rechazado la pelota y yo me bajé. Habría podido golpearla, pero intuía que el compañero que estaba detrás estaba mejor colocado que yo y tenía mejor posibilidad. Experimenté y aún experimento, una indescriptible felicidad y orgullo: el juego tiene una vida propia, hago lo mejor, doy el máximo. A veces el máximo consiste en inclinarse y dejar que el otro lleve adelante el juego.

ELSE MARIE LAUKVIK: La escena final de *Feraí*, en donde la reina se suicida, provenía de una única improvisación. La recuerdo muy larga, de media hora o más. Sólo Eugenio estaba presente. Jamás hubiera logrado hacer una improvisación semejante en presencia de los colegas. Fuera de sus miradas, me sentía libre y valiente. Si hacía algo estúpido, era la única en saberlo y las fronteras del espacio interior y exterior se expandían. En el fondo, es cuestión de comprender las cosas a la manera de una y no obsesionarse con las expectativas del director.

El tema de la improvisación era: «Te contemplas a ti misma descansar. Estás muerta y te vuelves una con el cadáver».

Fue para mí una experiencia fuera del cuerpo, me observaba desde lo alto. Era doloroso, por eso el inicio era melancólico. Dialogaba con mi cuerpo sin vida y con su pasado. Recuerdo especialmente cómo tocaba el violín con una de las amplias mangas de mi traje. Luego me volvía una con el cadáver: mi alma penetraba en el cuerpo con un grito que no era de vida sino de muerte, aquí la sucesión era inversa. Al final me despertaba a una nueva vida.

Eugenio me ayudó a reconstruir la improvisación sobre la base de los apuntes que había tomado, y la condensó en una escena de una decena de minutos. No tuve dificultad: mis asociaciones e imágenes

regresaban nítidas y precisas. Ya sabía de memoria el texto de Peter Seeberg y eso fue superpuesto a las acciones.

Existe un estado de pre-improvisación cuyas condiciones fundamentales son de quietud y recogimiento en sala. Eugenio las propiciaba con su modo de entregar en voz baja el tema de una improvisación.

ROBERTA CARRERÍ⁵: Llegué al Odin Teatret en abril de 1974. Eran las siete de la mañana cuando entré por primera vez a la sala blanca. Eugenio y los actores estaban sentados en silencio en una de las esquinas. Eugenio dio la señal a uno de ellos para que se acercara. Eugenio susurró algo a su oído. El actor se sentó en el centro de la sala y permaneció inmóvil por un breve tiempo, luego comenzó a moverse en el espacio. Era como si Eugenio le hubiera susurrado un secreto. El actor reaccionaba a una realidad precisa que no podíamos ver.

Uno después de otro los actores se alternaron en el espacio. Finalmente Eugenio me miró. Me acerqué y recibí el tema para la primera improvisación de mi vida: «Estás en el jardín del rey. Tienes miedo, pero te tienden una mano».

No sabía qué hacer, jamás había hecho una improvisación, pero estaban frescas en la memoria las imágenes que los actores habían creado. Pensé en una persona: estaba al lado mío y yo le tendí la mano. La vi claramente y sentí su mano aferrar la mía. Luego se desvaneció y me encontré sola en el espacio blanco y vacío.

Tenía una sola certeza: no podía detenerme. Continué moviéndome en el espacio y gradualmente mi cuerpo decidió a dónde ir, cuándo detenerse, cómo sentarse, por qué correr. ¿Era una danza? ¿Seguía el tema de Eugenio? Tenía miedo, mi cuerpo me ayudaba a no dejarme paralizar por el pánico.

No tengo la mínima idea de cuánto duró mi primera improvisación. Había perdido la sensación del tiempo.

TORGEIR WETHAL: Cuando aún no sabes en cuál escena del espectáculo terminará el material sobre el cual estás trabajando, o bien cuando el contenido de las diferentes escenas aún no ha sido decidido, tengo la impresión de que sigues sobre todo tus necesidades dinámicas. Esto sucede tanto cuando elaboras las improvisaciones de un solo actor, como cuando lo haces con dos o más actores. Eliges las partes de las improvisaciones que te atraen (o te confunden) y las pones juntas,

⁵Roberta Carreri, italiana, llegó al Odin Teatret en 1974, aún sigue trabajando (2010).

muchas veces en una sucesión diferente. Es como si estuvieras componiendo música.

Dejas que reine el azar. No sabes qué estás buscando. No buscas según una lógica descriptiva, sino dinámica. Se puede parangonar a un actor que está preparando un monólogo de Hamlet en una lengua que no comprende. Elegirías frases y pasajes que te convencen por su expresividad sonora o te golpean por la intensidad o una entonación que te gusta. Insertarías fragmentos seleccionados en una sucesión que sigue una fluctuación musical y dinámica, y no la lógica del texto.

Sucesivamente subdivides el montaje; y las acciones de un actor se vuelven los elementos de un diálogo físico con otro actor cuya improvisación ha sido elaborada de igual manera. También este actor se expresa en una lengua que tú no comprendes.

El diálogo de las acciones de dos o más actores no contiene un desarrollo narrativo. Puede incluir piezas que destilan asociaciones claras, sin que entre ellas exista necesariamente una relación. Sólo has montado una sucesión de lo que llamas «acciones reales».

ROBERTA CARRERI: En uno de los primeros ensayos de *Cenizas de Brecht* (1979), Eugenio nos recuerda que un espectáculo tiene al menos tres lógicas:

- la lógica de la energía (flujo orgánico);
- la lógica del actor (los propios fantasmas);
- la lógica teatral (los espectadores).

Concluye: «Conceptos, nociones y símbolos funcionan por pocos segundos, luego se dilatan porque no emanan vida. Solo ustedes los actores pueden infundir el soplo vital a un espectáculo. Solo vuestra temperatura puede cocinar la 'torta' que el director ha amasado».

Francis⁶ muestra una propuesta para la entrada y el discurso de Arturo Ui.

Eugenio: «La escena debe emanar amenaza y peligro. No puedes recurrir a soluciones exteriores. Debes tener imágenes precisas que obliguen a reaccionar. ¿Qué asociaciones quieres despertar?».

Francis, luego de un largo silencio: «Es muy difícil para mí pensar de este modo».

Eugenio: «Debes pensar como un actor, accionar mentalmente sobre ti mismo para influenciar tu comportamiento. Probemos con una improvisación: Moisés en el umbral de la tierra prometida. Moisés

⁶ Francis Pardeilhan, norteamericano, trabajó en el Odín Teatret durante el período 1976-1986.

sabe que jamás la pisará, y no obstante la amargura, el sentido de injusticia y el cansancio de la edad quema cada célula de su energía para incitar a su pueblo».

Improvisación de Francis.

Eugenio: «Moisés ha crecido en la fastuosidad de la corte del Faraón y en la refinada cultura egipcia. Renuncia a la libertad, bienestar y privilegios para unirse a lo que considera su tribu en camino hacia la Tierra Prometida. Los años pasan vagando en el desierto. Escala una montaña para pedir ayuda y recibe otra carga: una pesada lápida con los incisos de los Diez Mandamientos. Escruta el horizonte: entre la arena y el humus del Sinaí danzan figuras de su infancia, la mujer amada que ha abandonado, las personas queridas de su pasado. Su propio nacimiento, la primera vez con la persona que se ama y el propio final: he aquí las tres experiencias capitales de nuestra vida».

Segunda improvisación de Francis.

Eugenio: «Veo tus problemas y no tus reacciones. Todo sucede en tu cabeza. Esfuérzate en no ser original, para de pensar tanto. Ningún actor hace improvisaciones originales. Busca lo simple que es preciso, asociaciones que te animan. No te dejes influenciar por mis propuestas. Ve en contra de ellas».

Tercera improvisación de Francis. La repite tres veces para fijarla. Eugenio le aconseja preservar las imágenes interiores y olvidar las formas exteriores.

TORGEIR WETHAL: Te pones a improvisar con las partituras de los actores y a colocarlas en el espacio. Tus improvisaciones difieren sustancialmente de las de los actores, constituyen los primeros bosquejos de una trama o de un núcleo de conflictos. Usas las escenas hilvanadas como marcos. Te interesa edificar un laberinto. Estos bosquejos de una trama aparecen a veces de una tarea que das y cuyo resultado depende de la pericia del actor: ¿qué es lo que surge si todos ustedes comienzan a caminar sobre el agua?

ROBERTA CARRERI: Ensayamos otra vez la escena de Francis en todo su contexto. Ulrik⁷ toca el acordeón, yo inicio el diálogo de mi escena con Tage⁸ que sucede contemporáneamente a la de Francis en la cual Julia⁹ traduce en inglés el texto de Arturo Ui que él dice en alemán. Paso a paso Eugenio inserta en la escena fragmentos de la

⁷ Ulrik Skeel, danés, llegó al Odin Teatret en 1969, aún sigue trabajando (2010).

⁸ Tage Larsen, danés, llegó al Odin Teatret en 1972, aún sigue trabajando (2010).

⁹ Julia Varley, inglesa, llegó al Odin Teatret en 1976, aún sigue trabajando (2010).

improvisación de Francis, integrándolos al texto. Francis tiene dificultad en repetir la improvisación y olvida las acciones apenas inicia a hablar. Eugenio guía y compone los movimientos, lo cual confunde a Francis. Entonces lo hace evocar la improvisación original que es repetida varias veces. Francis cambia constantemente el ritmo. Ahora Eugenio le hace contar el número de acciones y las segmenta en detalles. Francis lo hace, pero el ritmo decae y pierde fuerza.

Eugenio: «Solo si logras mantener los *sats* te será posible explotar tu improvisación. La escena se marchita porque no sincronizas la acción física con el texto que dices».

Francis la repite varias veces. Al final, Eugenio le dice que vuelva a hacer su propuesta de tres días atrás.

Para un actor es desalentador ver que se deja de lado su criatura. Tres días de trabajo sobre la misma escena y estamos de nuevo en el punto de partida.

EL DIRECTOR: ¿Por qué renuncié? El motivo era simple: sea en la improvisación «caliente» (la libre sobre el tema de Moisés) como en la «fría» (el trabajo de composición que dirige), no entreveía síntomas de organicidad en las acciones. No es verdad que funciona cualquier material del actor. En los ensayos corto mucho material justamente porque no funciona a nivel orgánico. Para un actor, no es fácil comprenderlo. Cuando un actor ha asimilado este modo de construir personajes y espectáculos a través de acciones físicas, cree que cualquier material puede ser elaborado. Pero a los jóvenes actores les falta aún la experiencia y la capacidad de generar y proteger la vida interna de sus partituras. Sin embargo, en los más experimentados, los materiales se encuentran frecuentemente carcomidos por manierismos y clichés personales que resisten los intentos de ser eliminados.

Ni siquiera hoy podría decir abiertamente a uno de mis actores con el cual he trabajado decenas de años: mira que tu material no ofrece posibilidad de elaboración, y en consecuencia de tener un efecto de organicidad sobre el espectador. Naturalmente comprendería de inmediato lo que estoy diciendo si le diera este texto de Vargas Llosa: «La historia que cuenta una novela puede ser incoherente, pero el lenguaje que la plasma debe ser coherente para que esta incoherencia parezca ser genuina y viva. Un ejemplo es el monólogo de Molly Bloom, al final del *Ulyses* de Joyce, torrente caótico de recuerdos, sensaciones, reflexiones, emociones, cuya fuerza cautivadora se debe a la prosa aparentemente deshilachada y desmenuzada que conserva, por debajo de su exterior enredado y anárquico, una rigurosa coherencia, una conformación estructural que obedece a un modelo o sistema original de normas y principios

de los cuales la literatura no se aparta jamás. ¿Es una descripción exacta de una conciencia en movimiento? No, es una invención literaria tan poderosamente convincente que nos da la sensación de reproducir el deambular de la conciencia de Molly cuando de verdad lo está inventando. La literatura es puro artificio, pero la gran literatura logra disimularlo y la mediocre lo vuelve evidente». (*Cartas a un joven novelista*, Planeta 1977, pp. 40-47.)

El artificio puro de la gran literatura corresponde al efecto de organicidad. Si las acciones del actor no consiguen este efecto, son solo empalagosa artificialidad. Desafortunadamente no existen criterios objetivos para medir la cualidad o la eficacia del efecto orgánico en las acciones escénicas, el actor debe encomendarse a las reacciones del director. Otro director encontraría vivo lo que para mí es inerte, y viceversa.

ROBERTA CARRERI: Ensayos de *Cenizas de Brecht* (mayo 1981).

Incluso el trabajo con los actores más expertos requiere tiempo. Eugenio se ocupa largo tiempo de cada una de las entonaciones de las palabras de Torgeir.

Escribo en mi diario: Eugenio se concentra en las mínimas acciones y entonaciones del texto de Torgeir 'Jeztz sminke sich'. Largo y enervante empeño del maestro y del alumno que me hace pensar la relación entre abuelo y nieto en el film de Kyogen que acabamos de ver.

EL DIRECTOR: Torgeir había fundado conmigo el Odin Teatret. En los espectáculos había sido siempre el protagonista masculino; tenía experiencia, era inteligente y había introducido a todos sus compañeros en el *training* del cual él mismo era uno de los creadores. Su prestigio entre los compañeros y los espectadores era indiscutible. Pero luego de una decena de años, los manierismos (repeticiones expresivas) se transformaron en los adversarios contra los cuales, él y yo, nos encontramos combatiendo juntos. Además era importante, pedagógicamente, que los jóvenes aprendieran, observando, cómo incluso un actor experto pasaba por el mismo rigor al cual ellos mismos estaban sometidos. Era importante para todos nosotros, veteranos y principiantes, rebatir regularmente, como en una ceremonia iniciática, la esencialidad de cada detalle.

De *Una historia de amor y oscuridad* de Amos Oz: «Trabajo como un relojero o un herrero de tiempos antiguos: un ojo casi cerrado, en el otro clavada una lente de aumento que parece una trompeta, en mano minúsculas pinzas; delante mío sobre la mesa hay papelitos sobre los cuales me anoto palabras extrañas, verbos, adjetivos, e incluso cúmulos de frases fragmentadas, y retazos de expresiones, pedazos de descripciones y un gran muestrario de combinaciones azarosas. De tanto en tanto pesco y recojo con mucha prudencia entre los brazos de las pinzas una de estas partículas, minúsculas

moléculas de texto, la seco, la estudio largamente a contraluz, la giro y vuelvo a girar, limo y lustro un poco y controlo aún bajo la lámpara, limo aún un hilito, luego me inclino e injerto delicadamente la palabra o la expresión en el lugar justo, en el tejido del texto. Me detengo. Miro el efecto por encima y por el costado y con la cabeza apenas inclinada, arriba o abajo. No estoy plenamente satisfecho aún, extraigo la partícula que acabo de engarzar, intento poner en su lugar otra palabra o insertarla dentro de otro recoveco de la misma frase, saco y redondeo aún un poquito para fijar de nuevo el término elegido, ¿tal vez desde un ángulo ligeramente diferente? O ¿en un contexto un poquito más alegado? ¿Tal vez hacia el final de la frase? O ¿al inicio de la sucesiva? O ¿no sería mejor subdividir y hacer aquí una frase en sí misma, compuesta por una única palabra?

Me levanto, doy vueltas por la habitación, vuelvo al escritorio. Pienso aún otro instante, cancelo toda la frase o arranco la página. Me maldigo, maldigo la escritura y también la lengua. Sin embargo vuelvo a elucubrar desde el inicio.

Para escribir una novela de ochenta mil palabras se necesita tomar, en el camino, alrededor de doscientas cincuenta mil decisiones: no solo sobre el curso de la trama, sobre quién vivirá y quién morirá, quién amará y quién traicionará, sobre cómo subdividir en capítulos, y sobre el título del libro (las categóricas son decisiones fáciles de tomar); no solo cuándo decir y cuándo ocultar y qué cosa viene antes y qué después y qué cosa revelar hasta en sus mínimos detalles y cuál solo por alusión (incluso estas son decisiones simples). Se necesita sobre todo tomar miríadas de decisiones sutiles como por ejemplo, si poner allí, en la tercera frase hacia el final del fragmento, ¿azul marino o celeste? O ¿azul? O ¿tal vez azul oscuro? O ¿azul ceniza? Y este azul ceniza, luego, ¿ya va escrito al inicio de la frase? O ¿no es mejor expandirlo solo al final de la frase? O ¿a la mitad? O ¿dejarlo en cambio como una frase brevísima aparte, un punto adelante y una nueva línea detrás? O no, tal vez es mejor que este color sea entintado en la corriente de una frase larga y compuesta, articulada y punzada de términos. Sin embargo, tal vez convenga escribir directamente en ese punto solo tres palabras, 'luz de la tarde', sin teñir esa luz de la tarde de algún gris celeste o azul ceniza».

¿De cuántos millares de acciones está compuesto un espectáculo, cuántos millares de decisiones se necesita tomar, qué cosa revelar con laboriosa claridad y qué velar con claros enigmas?

TORGEIR WETHAL: Antes de que los ensayos entren en la fase final, tengo la impresión de que escrutas el trabajo del actor a través de un filtro particular. No te apuras por remover o sacar rápidamente las partes con muchos movimientos, solo subrayas o pones en relieve las acciones que puedan suscitar imágenes claras o asociaciones. Modelas algunas acciones y sus direcciones en el espacio para evidenciar las relaciones entre los actores.

Por ejemplo, un actor hizo un movimiento ondulatorio con su mano, como una hoja que cae lentamente por una brisa ligera. Le puedes pedir que repita la misma acción un poco más redondeada y con un volumen menor haciéndola partir no por encima de su cabeza hacia el piso, sino hacia adelante y hacia abajo. A los ojos del espectador, parece que el actor quiere acariciar a distancia, tocar delicadamente los cabellos de un colega recostado en el suelo.

Nos das nuevas tareas: «Haz una mínima pausa al final de la acción ondulatoria, luego trae rápidamente la mano hacia abajo cerrando el puño. Solo diez centímetros». Desde afuera parece que el actor, luego de haber acariciado amorosamente los cabellos, los aferra y los tira.

Buscas enlaces y contrastes, sin preocuparte por ponerlos rápidamente en contacto con las distintas historias del espectáculo. Es claro, sin embargo, que estás yendo a la caza, pero ciego. No sabes qué presa terminará en tu morral, si un zorro o un pájaro. Tratas de hacer centro en lo que atraviesa tu camino.

ROBERTA CARRERI: En marzo de 1984 iniciamos los ensayos del nuevo espectáculo que luego de algunos meses recibió el nombre de *El evangelio de Oxyrhincus*.

Eugenio: «Utilizarán una hora al día para crear *mármol* (materiales) del cual extraeremos la estatua. Cada uno debe desarrollar su idea a propósito del personaje que ha recibido. Esta idea, sin embargo, no debe colorear vuestro *mármol*. Anoten lo que hacen, escriban la historia de vuestro personaje así como imaginan componerlo a través de los materiales. Al final cada uno de ustedes tendrá un contexto autónomo de hechos y episodios —vuestra historia del personaje— que confluirán en el espectáculo y al cual influenciarán.

«Este es vuestro punto de partida. En vuestras propuestas y materiales debo hallar miles de posibilidades para cultivar, desarrollar, destilar.

«El proceso de creación del *mármol* se desarrolla en tres dimensiones: espacio, tiempo e intensidad. Dividan los resultados en fases y segmentos y trátenlos de manera diferente: por ejemplo, como si fueran una secuencia de gimnasia o quisieran enseñársela a otra persona. No estoy interesado en vuestros brazos y manos, sino en cómo comprometen la espina dorsal y desplazan el peso. Las acciones son importantes, pero aún más sus transiciones, matices, variaciones y peculiaridades. No tengan prisa.

«Inventen nuevas reglas para limitar vuestra libertad. Deben estar en la acción que realizan pero al mismo tiempo rechazarla, como cuando clavan un clavo: deben alejar el martillo para golpear la marca».

EL DIRECTOR: Habíamos trabajado por más de quince años con dos tipos de improvisaciones que llamábamos «calientes» y «frías». En las improvisaciones «calientes», daba un tema que el actor desarrollaba como un sueño íntimo y personal. Esto sucedía muchas veces sin la presencia de los compañeros. Las improvisaciones «frías» estaban basadas en la composición, modelando una acción después de la otra, el diseño de su forma, sus detalles, el ritmo y la capacidad de sugerir simultáneamente informaciones diferentes al espectador. Por ejemplo, el comportamiento de una persona alcoholizada: cómo indicar el deseo de tomar una copa de coñac que está frente a uno a través de la acción de una mano, y con la otra denotar la vergüenza por la propia debilidad; la mirada finge interesarse en la lámpara allá arriba, mientras la pierna derecha vacila como si estuviera ebria, y la izquierda está en *sats*, con el impulso de escapar de la tentación del alcohol. Era yo quien guiaba a los actores en las improvisaciones «frías». Podía pedirles por ejemplo, que alzaran un poco el brazo como si el dedo medio y el índice quisieran tocar una araña con aprehensión (y no solo con el índice como en el movimiento «normal»); que miraran hacia arriba para pensar, pero contando al mismo tiempo las manchas del techo; que dieran un paso como si el pie fuera retenido por un delgado hilo atado al calcaño. Mis indicaciones sugerían siempre la ejecución de acciones reales.

La mayor parte de los materiales para los espectáculos provenían de las improvisaciones «calientes». Las primeras dos generaciones de actores del Odin recibieron este *imprinting* y la consecuencia fue una expresividad que, sin embargo, luego de algunos años, reveló la tendencia a repetirse. El actor era como un pintor que usaba siempre la misma paleta de colores, los mismos matices, incluso los mismos motivos. Por esto, desde la tercera generación de actores, la de Roberta Carreri, comencé a dar relevancia a las improvisaciones «frías». Incluso porque habíamos pasado por la experiencia radical de teatro de calle, con paradas y espectáculos itinerantes que exigían una inmediata improvisación/composición con elementos arquitectónicos encontrados en el camino —un farol, una fuente, un balcón, árboles— o una adecuación instantánea a la reacción de un espectador.

Ya sabía que las condiciones creadoras, para un nuevo espectáculo, dependían de las constricciones que nos habríamos de imponer, circunstancias que obstaculizaban nuestra capacidad técnica y nuestra experiencia. O que, incluso, podían ir contra nuestros tabúes. Por estas razones, iniciando *El evangelio de Oyrylinus* partí del «mármol», un procedimiento puramente técnico.

La búsqueda de estas constricciones se volvió uno de los esfuerzos más duros en la preparación de un espectáculo. En *Talabot* una restricción que sufrí mucho fue un periodo de trabajo práctico sobre la Comedia del Arte, con máscaras, trajes e improvisaciones bajo la guía de nuestro consejero literario Nando Tavian, aislados en el pueblo de Fara Sabina, día y noche. No soportaba las versiones modernas de la comedia del arte y había contagiado a mis actores con mi escepticismo. En *Mythos*, las constricciones tenían que ver con uno de los tabúes de mi credo teatral: la partitura. Los

actores eran libres de no fijar nada, podían improvisar, cambiar, sorprender a los compañeros durante los ensayos y el espectáculo. La única regla era el respeto de los *mote punkter*, los puntos de encuentro, la dinámica hablar-responder, accionar-reaccionar. En otras palabras: no hacer pausas.

TORGEIR WETHAL: Plasmas las acciones de los actores de manera que encajen con tu lógica. Retomemos el ejemplo de la acción que recordaba una hoja que caía, transformada en caricia sobre los cabellos y luego en desgarró. Puede suceder que esta acción para ti ya no sea más lógica. La sacas, pero la pones al costado en espera, para insertarla en otro contexto.

En estas situaciones los actores reaccionan de forma diferente. Algunos cambian gradualmente la propia lógica volviéndola paralela al personaje y al espectáculo que aflora. Otros se aferran a la lógica de su improvisación inicial.

Una vez, ensayando un espectáculo que no presentábamos desde hacía meses, dijiste a uno de los actores: «Has cambiado el fragmento en donde acompañas al texto estrangulando con las manos». Yo intervine para ayudar al colega a recordar los cambios que habías hecho en ese fragmento. «Ah, allí en donde tengo un ramo de flores y lo muestro», exclamó el colega.

Tu único cambio fue el de pedirle que tuviera las manos un poco más separadas, como para agrandar el círculo entre ellas, y al mismo tiempo presionar levemente con los dedos. Para nosotros que mirábamos se volvió una imagen totalmente diferente. Pero en su fantasía el actor continuaba «mostrando un ramo de flores».

ELSE MARIE LAUKVIK: En *El evangelio de Oxyrhincus*, los actores recibían tareas que debían desarrollar en la casa. Una vez teníamos que preparar una escena en donde se mataba a un niño. Rápidamente tuve una secuela de asociaciones sobre los bebés matados por Herodes cuando nació Jesús. Más tarde me di cuenta de que Eugenio aludía a la revolución que devoraba a sus propios hijos.

Parecerá increíble, pero me olvidé de preparar la escena. El día en que debía presentarla, me precipité en mi camarín, abrí el armario y llevé a la sala lo que encontré: diarios viejos, una tijera y el contenido de mi canasta de coser: hilos, carreteles, botones, agujas y un par de dedales.

Cuando llegó mi turno, envolví mis objetos de coser en diarios, hice un paquete ovalado que parecía un recién nacido y lo golpeé con las tijeras, agujereándolo en varios lugares de los cuales salían los carreteles y se desenredaban hilos de diferentes colores.

Así, por casualidad, mi personaje se volvió un sastre. Eugenio propuso cambiar los diarios por el papel marrón claro del sastre. Me dio un chal de rezo hebreo que escondí entre las dos hojas de papel que había pegado. Agregué una canción en idish, *Bin ich mir a Schneider* (Soy un sastre), la cantaba mientras recortaba los grandes pedazos de papel en forma de figura humana. Los desgarraba y extraía el chal con el cual me envolvía protegiéndome durante el rezo.

Podía ser infantil y bondadosa en el rol de Zusha Malak, el paciente y pío judío que espera al Mesías «en un mundo de verdad enloquecida».

EL DIRECTOR: Era pura casualidad, pero existía también una actitud de base: interrogar a los errores, anatomizarlos, indagar su naturaleza. Era una de las primeras reglas que enseñaba a los actores: estructurar un error. Durante el espectáculo, este procedimiento consistía en repetir inmediatamente después el mismo error. Lo que parecía un error o una inexactitud, cuando se lo repetía, adquiría un carácter intencional. Si sucedía durante una improvisación, el error era fijado como parte integrante de la partitura. Lo he dicho ya: distinguía entre errores *sólidos*, que podían ser hallados y corregidos, y errores *líquidos*, ambiguos e indefinibles, que inducían a merodear a su alrededor, a alentar su desarrollo al punto de transformarlo repentinamente en su opuesto: un panorama de perspectivas insospechadas.

ROBERTA CARRERI: Eugenio: «Es verdad que a veces explico, comento, describo y analizo. Sin embargo, no tengo la intención de imponer una lógica común. Deben traducir lo que digo al lenguaje más adecuado y punzante para ustedes. Lo que vive, lucha contra la fuerza de gravedad. Vale incluso para mis palabras: son ustedes los que les otorgan vida. Lo contrario de todo lo que digo es también verdadero. Pero si lo repito continuamente, los confundo aún más. Si no son estimulados no serán ni siquiera estimulantes.

¿Qué podemos hacer para preservar y hacer florecer las múltiples vidas que están dentro de ustedes? Es esencial que construyan perspectivas divergentes y puntos de oposición con respecto a lo que elaboro con ustedes. Siempre digo que deben negar la acción realizándola. Ahora el espectáculo se está consolidando en una historia. Para negar esta historia, necesito que vuestras acciones no correspondan a lo que estamos contando. Deben desarrollar una serie de referencias que son solo vuestras. Constituyen los fundamentos invisibles, pero sensorialmente perceptibles, de los cuales emanan vuestras historias en el espectáculo, erosionando sus certezas.

Estamos en una fase crítica de los ensayos. El espectáculo se está robusteciendo, está desarrollando un cerebro y un sistema nervioso.

Debemos obstaculizar este proceso. Ni yo ni ustedes tenemos que estar aún demasiado seguros acerca de lo que tratará este espectáculo, ni cómo se comportará. Esta incertidumbre para mí es emocionante, para ustedes, una pesadilla. Si no la combaten con propuestas, ideas y soluciones de contra ataque, seréis triturados por el crecimiento del espectáculo».

Largo, complicado y agotador trabajo sobre un espectáculo con seis personajes principales. El proceso es doloroso, y cambia a las personas.

EL DIRECTOR: En el pasado, tenía una imagen clara acerca de lo que significaba preparar un espectáculo: escalar una montaña. No estaba solo, tenía a mis compañeros y una cuerda nos mantenía juntos.

Cada uno de nosotros tenía su ritmo. Si uno se demoraba, los otros iban más despacio, y todos aceleraban si el primero lograba individuar un pasaje que permitía avanzar más rápido. A veces era el director quien tiraba a los otros, a veces los actores remolcaban al director. Cada elección era tomada de manera tal de no poner en peligro a todo el grupo. Cada paso, cada parada, cada mínima acción tenía consecuencias para todos.

Durante la escalada podía suceder que retrocediéramos. Parecía que nos alejábamos de la cumbre, sin embargo, era solo una desviación para distinguir un punto más sólido en la pared, un apoyo más seguro para la bota, un mejor lugar de agarre para trepar aún más alto. Éramos conscientes de dónde se encontraba la meta, estaba allí, escondida por la bruma, pero estaba allí. Con el correr de los años la imagen de la montaña fue perdiendo su color. Al principio de un nuevo espectáculo, no divisaba las faldas de un monte que debía ascender, sino una cima con un ventoso agujero negro: el cráter de un volcán. Yo me tiraba adentro y detrás de mí saltaban mis actores. Nos hundíamos en la oscuridad y me preguntaba si lograría salvarlos, si nos salvaríamos juntos.

Aún hoy, luego de casi cincuenta años, estoy fascinado por mi trabajo, por el silencio y por la concentración de los ensayos, por la meticulosidad del proceso y las minúsculas chispas que brotan del mismo. Sin embargo, siento rechazo, casi repugnancia ante la idea de realizar un nuevo espectáculo. Es como si hubiera perdido el sentido de la cima y notara solo la presencia del vacío, de un agujero negro sin fondo.

Siempre he pensado en mi reacción de fascinación y repugnancia en términos femeninos. Me siento como una mujer que desea un niño, pero se opone al embarazo, a la deformación del cuerpo, a la larga espera, a la náusea.

Las primeras horas, las primeras semanas de ensayo son insopportables. Las múltiples tramas e historias que sueño con materializar relampaguean en el cerebro: imágenes, textos o simples palabras son solo signos sobre el papel, ideas sugestivas, pensamientos abstractos. Sufro pensando en las maneras de transformarlas en carne y sangre, en un cuerpo vivo con un sistema nervioso, un esqueleto, una epidermis, con reacciones de risa, compasión y susto. Me esmero por extraer de la historia sus ramificaciones escondidas, le

doy vueltas en mi cabeza, me pregunto angustiado cómo transformar situaciones generalizadas en racimos de acciones y reacciones pormenorizadas. La carne es tierna, se exfolia. En nuestro oficio, la agregación de las células no es una ley natural. En teatro no rige la fuerza de la cohesión, sino una extenuación centrífuga que pulveriza nuestras energías.

ELSE MARIE LAUKVIK: Durante los ensayos de *El evangelio de Oxyrhincus*, Eugenio me pidió que improvisara sobre el abuelo de mi personaje, también él un sastre. Utilicé un pequeño grabador para grabar la improvisación que me contaba y comentaba en voz alta. Eugenio me dejó hacer. Escuchando la cinta, era fácil reconstruir las acciones y su sucesión, los largos silencios y las entonaciones vocales.

Esta técnica de memorizar las improvisaciones con la ayuda de un grabador la utilicé también en mi trabajo junto a Frans¹⁰ para el espectáculo *Memoria* (1990).

Ensayábamos *Memoria* en la sala azul, que es pequeña e íntima. Con los años se volvió normal aprovechar diferentes espacios. Preparé así, en casa, en mi cocina, la escena inicial y algunas canciones. Durante un fin de semana no funcionaba la calefacción de la sala azul, entonces Eugenio pasó los ensayos a su oficina. Faltaba una semana para el estreno y me engripé. Eugenio vino a visitarme, retocó el texto final y me lo hizo ensayar. Así fue como me curé.

TORGEIR WETHAL: Haces tu improvisación con los actores de cien maneras diferentes. Pero desde el inicio está presente una doble exigencia: el cuidado de los detalles e individuar la musicalidad dinámica de las acciones.

Todos nosotros sabemos que la escena será reelaborada innumerables veces. Sin embargo, te concentras inmediatamente en el refinado de los detalles, sea en las soluciones técnicas (¿cómo tienes la mano mientras te desabotonas la campera?), sea en los materiales iniciales de los actores, cuando tal vez ellos mismos aún no han encontrado su lógica.

A veces las escenas explotan un problema técnico para llegar a una solución doble, soldar dos imágenes que te fascinan. Por ejemplo: cómo transformar una tumba en un sendero de grava sin que el espectador lo note inmediatamente.

¹⁰ Frans Winther, danés, compositor y músico. Llegó al Odin Teatret en 1990, aún sigue trabajando (2010).

JULIA VARLEY: Trabajando con Eugenio, me he dado cuenta de que se concentra, casi automáticamente, en crear otra historia en torno a la narrada por las palabras y las acciones de la escena. Por ejemplo, en un diálogo del *Otelo* de Shakespeare, durante el cual Yago (yo) incentiva los celos de Otelo (Tage Larsen), Eugenio me pidió que me concentrara sobre todo en la mirada, de soslayo y observando todo sospechosamente para dar la sensación de que alguien nos espiaba desde el exterior. Sin embargo, mis acciones y entonaciones debían señalar una sincera amistad entre los dos personajes. Al realizar estas indicaciones, comprendía que como actriz podía dejar que las palabras cumplieran la tarea de contar una historia, mientras yo me concentraba en cómo revelar otras.

IBEN NAGEL RASMUSSEN: Durante muchísimos años, en el Odin Teatret, las improvisaciones han dado al actor la posibilidad de encontrar un espacio mental propio, en relación a fantasías y sueños personales o a una figura dramática específica. Hoy nosotros, actores, somos mucho más independientes y sabemos componer, improvisar y fijar escenas y secuencias. El director puede elaborarlas, cortarlas y montarlas con las propuestas de los demás actores. Pero pueden también ser manipuladas al punto tal de perder su nervio y su incandescencia. Así se corre el riesgo de aplastar el espacio del actor.

Una colaboración fructífera, tal como yo la entiendo, consiste en una alternancia entre auto-guiarse y dejarse guiar. En otras situaciones el director debería elaborar durante mucho tiempo los materiales del actor que quiere y puede decir algo importante.

JULIA VARLEY: Frecuentemente, incluso durante los seminarios, me preguntan cómo reacciono ante el hecho de ser manipulada por el director que corta, elabora y monta mis improvisaciones y mis materiales. Quien observa este proceso ve al director que modela mis acciones como un escultor esculpe la piedra. No se da cuenta, sin embargo, de la oportunidad que me es ofrecida al pedirme rechazar la banalidad, escarbar más profundamente, afrontar otros límites para dar constantemente el máximo de mí misma.

La colaboración con un director en el cual se tiene fe y que asume la responsabilidad del resultado frente a los espectadores da una enorme libertad. Puedo concentrarme en el trabajo sin preocuparme por el resultado final ni por las intenciones que los espectadores le atribuirán. No tengo necesidad de mirarme y juzgarme desde el exterior. Puedo concentrarme en los hilos desordenados de mis

intereses y de mis necesidades, y hacer decir a mis acciones lo que yo misma no sé explicar.

ROBERTA CARRERI: *Sal* nació de los materiales preparados durante cinco años por Jan Ferslev y yo. En abril del 2000, Eugenio decide hacer con ellos un espectáculo hablado solo en italiano inspirado en la última carta de *Se está haciendo siempre más tarde*, una novela epistolar de Antonio Tabucchi.

Eugenio comienza haciéndome improvisar. Quiere materiales con un espesor diferente a los que he propuesto. Los temas de las improvisaciones son extraídos del texto de Tabucchi. Por ejemplo, «Algún que otro grano de arena y una conchilla» o «Una franja de espuma blanca».

Eugenio trabaja conmigo sobre el texto. Quiere acciones vocales. Me indica cuatro fases para sustraerme de los reflejos condicionados de mi manera de hablar y evitar la «interpretación».

- debo traducir todos los textos italianos al inglés y aprenderlos de memoria;

- hago una improvisación sobre un tema que me da Eugenio y la fijo;

- superpongo el texto en inglés a la improvisación fijada, adaptando y sincronizando los impulsos físicos a los vocales;

- uso el ritmo, la entonación y la melodía resultante para el texto italiano.

Eugenio: «Faltan las variaciones. La precisión de la acción física se degrada cuando hablas. Solo la inflexibilidad de tu motivación vuelve lógicas, y en consecuencia plausibles, tus acciones. Cuando te muerdes la mano debo intuir las razones, incluso si no sé explicármelas. Te muerdes la mano ¿por qué?

- ¿quieres sofocar un grito?

- ¿quieres hacerte mal?

- ¿quisieras morder a otro?

- ¿para recordar a alguien que te mordía hasta el dolor?

Ahora veo una ilustración: una mujer que se muerde las manos, pero no sugiere otras informaciones –lógicas, emotivas, sonoras, sensuales, políticas».

EL DIRECTOR: Con los años, se volvió cada vez más difícil crear desafíos a la fuerte identidad de mis actores, a la habilidad que habían desarrollado para captar la atención del espectador. Esta identidad, o manera personal, implicaba también un boomerang: los manierismos. ¿Cómo romper los

clichés de un actor que tenía intuición, experiencia, pericia en el auto-guiarse y era en parte consciente de sus vicios? Cuando el actor era joven, aceptaba cada una de mis indicaciones. Con el tiempo, cuando no estaba de acuerdo en que cambiara o cortara una parte de la partitura, proponía otros materiales. En los últimos años, algunos de ellos han adquirido la tendencia a discutir, a explicar y justificar. Pero yo veía su manierismo y mi obligación era proteger al espectador del *déjà-vu*. Por otro lado, era incapaz de decir: mira que lo que me estás mostrando, lo has hecho ya muchas veces en este y este y este espectáculo. Me esforzaba en dar tareas que estimularan, pero luego de años de trabajo en común no siempre mis propuestas eran eficaces. Entonces me volvía impaciente y me irritaba. Luego me sentía siempre incómodo como si le hubiera dado una bofetada a una persona indefensa.

JULIA VARLEY: Como actriz, reconozco en Eugenio tres capacidades fundamentales: es un director «animal»; acarrea consigo un vastísimo bagaje de lecturas y conocimientos; logra identificar ocasiones y temáticas que emergen de la necesidad personal y de las del grupo.

Ser «animal» significa que sabe reconocer la exactitud de un impulso físico y sabe calibrarlo con otros impulsos en el espacio; intuye la potencialidad de la música y de los sonidos de ser tratados como acciones teatrales, sabe desarrollar la lógica de la entonación en un texto; logra extraer una esencialidad dramática de las relaciones entre los actores.

Creo que la biblioteca incorporada es un regalo de su curiosidad, velocidad de lectura y memoria.

El descubrimiento de puntos de partida y temáticas supongo que deriva de su costumbre de pensar por asociaciones y afrontar un problema imaginando cómo lo resolvería otra persona, director o personaje histórico. Esto le ha generado la costumbre de vagar a lo largo de las calles de la imaginación pero siempre en estrecha relación con lo que sucede a su alrededor. Tiene mucha práctica en saltar continuamente de la historia que está contando a la Historia, y de la Historia a la anécdota.

Soy una actriz que se volvió directora. Como imagino harán otros directores que leerán su libro, me hago algunas preguntas: cuando Eugenio elabora los materiales de los actores, ¿cómo hace para saltar de su necesidad de organización a uno de los hilos de la madeja de sus «narraciones»? ¿Cómo hace, en el momento en que persigue otro hilo, para no modificar todo el espectáculo y dejar que coexistan coherencias incompatibles entre ellas?

Me hacía estas preguntas durante los ensayos de *El sueño de Andersen*, cuando Eugenio estaba varado en la escena que Roberta había preparado

partiendo de la fábula *El encendedor de yesca*. Se la hacía repetir introduciendo cada día nuevas modificaciones e ideas, fruto evidente de su humor y de las circunstancias. Retomaba situaciones descartadas que habíamos casi olvidado; el ambiente se vuelve un pasaje de Nápoles atravesado por ropa tendida para que se seque; luego cambia completamente transformándose en un *grill-party*, una típica fiesta en un jardín danés con *barbacue* que expandía un olor acre de salchichas quemadas y cerveza. Improvisamos un largo texto y lo aprendimos de memoria. Eugenio lo redujo en la medida en que se fundían los personaje y la trama de la fábula. Los primeros en desaparecer fueron los tres perros que habían cubierto al soldado de dinero y oro, e incluso las imponentes torres movibles que habíamos construido para ellos. Luego fueron eliminados la bruja y el soldado que la había matado. Sin embargo hizo su entrada otro soldado que no tenía nada que ver con la fábula: era Augusto Omolú, nuestro actor afro-brasileño¹¹, que traía sobre sus espaldas una bolsa negra que tenía adentro un perro lobo embalsamado. Eugenio lo llamaba «la sombra de Tage» a propósito del cual ya no sabíamos en qué personaje se había transformado en este festín diletante que chirriaba con respecto al resto de las otras escenas elaboradas.

De un día al otro Eugenio vació la escena, y en el espacio recubierto solo de blanquísima nieve, instaló un columpio negro que pendía de lo alto.

Mucho más tarde, cuando el espectáculo estaba terminado, le pregunté a Eugenio cómo había llegado a concluir coherentemente la escena. Respondió: la solución vino con el columpio. Pero, ¿por qué había pensado en el columpio? ¿Y qué había cambiado esencialmente con la introducción de este objeto? Para mí, el salto cualitativo narrativo había ocurrido antes, cuando había entrelazado las dos fábulas de Andersen, *El encendedor de yesca* y *La sombra*, o bien las escenas entre el «blanco» Tage y el «negro» Augusto. ¿Por qué el columpio había sido tan determinante?

EL DIRECTOR: La escena que Roberta había preparado con todos los actores en un par de días, duraba media hora y narraba toda la fábula *El encendedor de yesca* de Andersen. Para mí eran materiales que iban compactados, perforados, sondeados en profundidad. La exploración debía ocurrir a nivel

¹¹ Augusto Omolú, maestro de la ISTA, International School of Theatre Anthropology, desde 1994. Ha trabajado como actor en el Odin Teatret desde el 2004 hasta la actualidad (2010).

geológico, no geográfico. Por esto el paisaje cambiaba, lo que era bucólico se volvió selvático, los signos externos (las anécdotas), que nos ayudaban a comprenderlos y a reconducirlos a la fábula, fueron eliminados y surgieron otros que ninguno de nosotros estaba aún en condiciones de descifrar. Daban una sensación de caos y turbulencia, en realidad se agitaban en espera de que descubriéramos las correspondencias y los nexos: analógicos, rítmicos, asociativos, narrativos. La escena adquirió una densidad narrativa, incluso para mí, cuando logré establecer la relación con el tema de la Sombra de la fábula homónima, que aventaja a su propietario hasta el punto de hacerlo ahorcar en su lugar. Exactamente lo contrario a la fábula de *El encendedor de yesca* en donde el soldado que debía ser ahorcado es salvado por los tres perros. Había dado al espectador bastante información para hacerle creer que la escena se inspiraba en *El encendedor de yesca*. Y nosotros «negábamos esta acción» realizándola, o sea, contando lateralmente la fábula de la Sombra. Esta densidad y las continuas interpolaciones funcionaban a nivel intelectual y hacían avanzar el curso narrativo. Pero el director «animal» no estaba satisfecho. Estaba obsesionado por un problema: cómo sacudir el sistema nervioso del espectador, hacerlo vivir con los sentidos el equivalente de la amenaza de la Sombra, meterlo frente al desconcierto de una realidad que de pronto se hace trizas. He afrontado este problema con una pregunta: ¿cuál es la realidad de una fábula?, ¿qué es lo que la vuelve diferente de la realidad de una novela, de un drama, de un mito? Me respondí que la fábula se basa en la necesidad de romper las cadenas que atan su realidad a la del mundo así como es. ¿Qué sucede, entonces, si rompo las cadenas de las leyes físicas y no respeto la ley de la gravedad? Seremos capaces de volar. Aquí encontré un enganche narrativo con *El encendedor de yesca* en donde la princesa vuela de noche cabalgando un perro. Tenía que subvertir las condiciones dadas de manera tal que fuera la escena entera la que volara, no solo el perro de la princesa. Dije a los actores: la escena debería ser como un cuadro de Chagall. Pero ¿cómo se puede hacer levitar a las personas en el espacio, sin anticipar y desnaturalizar la sorpresa del vuelo del perro y de la princesa? ¡El columpio! Parecía que era el columpio quien se mecía, pero enseguida nos golpeaba la sensación de que era el espacio el que ondulaba, el que proyectaba en el aire a la Sombra y a su propietario recostados uno sobre el otro, aproximándolos y alejándolos de los espectadores con el ímpetu de un macho cabrío, a pocos centímetros de sus rostros, y un segundo después a metros de distancia. El columpio desequilibraba el espacio, infundía precariedad y amenaza, provocaba estupor, redoblando su efecto en el cielo de espejos que encapsulaba actores y espectadores. Simultáneamente evocaba una jerarquía: el «negro, la sombra» (Augusto) sobre el «blanco, su cuerpo» (Tage). El columpio conducía rítmica y analógicamente a la escena siguiente: el espacio era de nuevo inmóvil y estable, y la princesa lo surca volando sobre el perro al encuentro de la Sombra, allí en medio del aire. Su acoplamiento se reflejaba con un temblor en las aguas de un pequeño lago: los espejos del techo. El columpio permitió al director «animal» crear, en lenguaje del cerebro reptil

y límbico, el equivalente de lo que el director narrador había conseguido entrelazando fábulas diferentes con sinapsis de la corteza.

ROBERTA CARRERI: Los temas de las improvisaciones que he recibido de Eugenio durante el transcurso de los años, han sido siempre sugestivos y abiertos a múltiples interpretaciones. A veces han hecho resonar en mí recuerdos personales, otras veces reminiscencias de un «yo» que no conocía. Otras veces han caído con un estruendo sordo, dejando un pesado silencio. En estos casos he tratado de traducir el tema en imágenes que me pudieran guiar. Jamás he rechazado un tema. Siempre he tenido la neta sensación de que si no me hubiera puesto en marcha, jamás hubiera podido sondearlo.

Las palabras de Eugenio son a la vez racionales e irracionales, ayudan, sorprenden, clarifican, confunden, hieren y mistifican. Muchas veces expresan lo opuesto de lo que han dicho ayer. A posteriori puedo ver que nos descoloca para hacernos salir del capullo. A veces lo logra pero no siempre.

Están las palabras que Eugenio emplea en el contexto del *training* y de los seminarios, y están las palabras que usa durante la creación de un espectáculo. Frecuentemente, sobre todo al inicio, se tiene la tentación de interpretar de la misma manera las mismas palabras, dichas en contextos diferentes. Es una simplificación debido a la necesidad de creer que se ha comprendido. Podemos haber comprendido con la cabeza, pero el proceso de transformar esta comprensión en experiencia, en conocimiento asimilado por el cuerpo, es más largo y trabajoso. Releyendo mis diarios de trabajo, tengo la impresión de que las palabras de Eugenio se han repetido y contradicho muchas veces. La situación en la cual habían sido dichas y a quién las dirigía era decisiva.

Durante los ensayos de *Sal*, muchas veces las palabras de Eugenio han causado gran confusión en mi cabeza. No logré hacer lo que me ha pedido, pero al menos logré *no hacer* lo que hacía antes.

TORGEIR WETHAL: Con cautela y sin apurarte, seleccionas las acciones de las secuencias. Son las que tienen para ti —o que están modeladas de manera tal que poseen— un sentido lógico o emotivo en el interior de la estructura dramática que está creciendo.

La lógica o las imágenes que disciernes en algunas de las acciones de los actores te hacen ver un fragmento o una escena entera bajo otra luz. Te pones a seguir esta pista para ver a dónde conduce. Tal vez lleve a un nuevo episodio de la historia o revele partes de esta misma historia

que no habías imaginado. Tal vez termine en un nuevo callejón sin salida que puede contener una historia interesante, pero extraña al tema del espectáculo. Entonces, incluso habiendo trabajado mucho tiempo, una escena entera y larga viene amputada y sacada. Es una decisión que hace mal a los actores, y creo que a ti también.

EL DIRECTOR: A veces mis actores parecían remontarse a sus cualidades animales, a las encarnaciones precedentes. Golpeaban mis sentidos como lo hace un animal: una cucaracha, un gato, un caballo.

Una manera particular de moverse, de levantar la cabeza, de mirar, de permanecer inmóvil, de callar o susurrar, daban la impresión de emanar de un remoto espacio interior, de un universo familiar y misterioso. No eran signos simbólicos, conceptuales o abstractos, eran signos biológicos que accionaban sobre mi sistema nervioso, imperceptiblemente o con una sacudida. Inexplicablemente, me seducían o repugnaban, se insinuaban bajo mi piel evocando metamorfosis, cambios interiores, cuerpos que había atravesado.

Las acciones orgánicas del actor golpeaban la parte reptil de mi cerebro, la que tengo en común con los otros animales. Pero modificaba sus acciones para comprometer incluso a la corteza, para reflexionar sobre mí mismo, para desplazarme adelante y hacia atrás en el tiempo, imaginar y poner en relación hechos y personas distantes, hasta inexistentes. Miraba a mis actores con ternura y temblor: luego de tantos años los conocía muy bien; sin embargo, siempre lograban hacerme estremecer, aunque solo sea por unos pocos segundos. Mitad-humanos y mitad-animales: mis actores eran centauros.

Los quería porque con su inspiración y oficio, como un golpe de viento, descompaginaban lo que tenía en mente. Sus materiales me indicaban direcciones impensadas, derribaban mis tendencias y convicciones. Gracias a ellos, también yo me volvía un centauro. Como un caballo, mis sentidos dilatados arrastraban mi cabeza más allá de las certezas.

¿En qué ha consistido el trabajo de director con mis actores sino en el de seguir huellas semi-borradas y descifrar, de manera consciente o ciegamente, indicios dejados caer por las fuerzas oscuras que nos acompañaban?

La dramaturgia narrativa como nivel de organización





*Al fin, mi tío me tiró del cuello de la chaqueta, llegué cerca de la cúpula.
«Mira, me dijo, y juró bien! Es preciso tomar lecciones de abismo».*

Julio Verne: *Viaje al centro de la tierra*.

EL PENSAMIENTO CREATIVO

¿Quién puede garantizar el resultado? ¿Qué es en teatro un resultado?
¿La capacidad de centrar el corazón y la mente de cada uno de los espectadores? Estamos hablando de una técnica particular de arquero.

En el 1700, en Rusia, un oficial encargado de alistar reclutas entra en un pueblo de la Volinia. En muchos árboles de los alrededores se destacan los resultados de un arquero extraordinario: decenas de flechas clavadas en el centro de un pequeño círculo trazado sobre los troncos. ¿Quién es este talento? Es Misha, le responden, el tonto del pueblo. Primero lanza la flecha, y cuando está clavada en el árbol, le dibuja un círculo alrededor.

En su libro dedicado a la historia de los cambios de las visiones que el hombre tiene del universo (*The Sleepwalkers*), Arthur Koestler muestra cómo cada acto creativo —en la ciencia, en el arte o en la religión— es realizado a través de una regresión preliminar a un nivel más primitivo: *reculer pour mieux sauter*. Es un proceso de negación o desintegración que prepara el salto hacia el resultado. Koestler llama este momento una pre-condición creativa.

Quemar la casa.

Es un momento que parece negar todo lo que caracteriza la búsqueda del resultado. No determina una nueva orientación, sino una desorientación voluntaria, que obliga a activar todas las energías del investigador, agudizando sus sentidos, como cuando se avanza en la oscuridad. Esta dilatación de las propias potencialidades tiene un precio elevado: la pérdida del dominio sobre el significado de la propia acción. Es un negar que no ha descubierto aún lo nuevo que afirma.

En las sesiones de la ISTA de Volterra, en 1981, trabajé sobre el texto de Edward Bond *Narrow Road to the Deep North* con un grupo

de jóvenes directores. Con un propósito ilustrativo separé los dos modos de pensar en dos fases. La primera se realizó en la mesa: cortes, interpolaciones y reestructuraciones dado que los personajes eran una decena, y tenía solo cinco actores. La segunda fue un borrador de puesta en escena. Fue arduo hacer entender a los jóvenes directores (y también a mí mismo) por qué el trabajo práctico consistía en una continua batalla con las elecciones e ideas que había establecido en el escritorio.

Un pensamiento es una fuerza en potencia, una acción, energía que cambia: parte de un punto para alcanzar otro, siguiendo caminos que varían imprevistamente de dirección. Así como existe una manera perezosa, previsible y gris de moverse, existe también una manera perezosa, previsible y gris de pensar. El flujo del pensamiento puede ser frenado y bloqueado por los estereotipos, objeciones y juicios predeterminados. Lo que caracteriza al pensamiento creativo es justamente su fluir por saltos, a través de una imprevista desorientación que lo obliga a reorganizarse de manera nueva, abandonando el cascarón bien ordenado, y perforando lo que se presenta de manera inerte cuando imaginamos, reflexionamos o accionamos.

El pensamiento creativo no es rectilíneo, unívoco, previsible. Es el sujeto de una ciencia laberíntica.

Hablo de *ciencia laberíntica* para definir la estrategia de la exploración que parte de lo previsible para enfrentarse con lo imprevisible. No es la simple *casualidad* la que hace brotar soluciones y significados imprevistos, ni son los encuentros y los acercamientos no programados los que nos permiten interrogarnos sobre el sentido de lo que contamos. En el proceso creativo es necesario ser herrero de la propia casualidad, así como los latinos decían que cada uno era herrero de su fortuna. Acá son válidas las palabras de Pasteur: «el azar favorece solo a las mentes preparadas».

A veces tenía la impresión de no ser yo quien conducía el proceso de trabajo y la única cosa que podía hacer era acallar los prejuicios que impedían danzar al pensamiento-en-vida. Al principio era una sensación de ansia, como si me encontrara a bordo de una nave sacudida por una *tempestad*. En vez de vivirlo como sentido de libertad y apertura a nuevas dimensiones, lo vivía como coerción, un conflicto entre el pensamiento-en-vida y lo que sabía, lo que había decidido o lo que aspiraba.

Cuando lograba concretizar la pre-condición creativa me sentía sacudido por una tempestad, hasta el punto de estar poseído, en un estado de *ex-stasis*: de salir de mí mismo. Pero era una sensación que permanecía anclada en el sólido terreno de la meticulosidad artesanal.

Ser patrón de mi oficio significaba en primer lugar saber preparar la tempestad que me habría de sacudir. En otras palabras: debía obstinarme en resistir sin huir hacia soluciones fáciles y previas.

Cuando estaban en plena tempestad, los marineros de los veleros debían seguir con extrema precisión y eficacia las más difíciles operaciones de su oficio, cada uno en su puesto, sin muchas palabras, sin gemidos, maldiciones e invocaciones. Mientras la cabeza de cada uno volaba hacia la imagen de su santo o de su demonio protector.

Cuando estaba en poder de la tempestad en la cual me había lanzado deliberadamente y que amenazaba el éxito de mi trabajo, me venía frecuentemente un pensamiento mudo que corría hacia la imagen protectora de Picasso.

En el verano de 1955, Pablo Picasso había aceptado, contra todas las previsiones, hacer un film que lo mostraba trabajando. Fue el director francés Georges Clouzot quien lo había convencido. Por un mes Picasso se levantó temprano para dirigirse a los estudios cinematográficos de Niza sometándose a las exigencias de las tomas cinematográficas. Eligió una tela blanca y comenzó a pintar delante de muchos espectadores: técnicos de luces y sonido, electricistas, fotógrafos, los numerosos componentes de una troupe cinematográfica normal.

Muchas veces en el film, cuando el cuadro parecía terminado, Picasso se detiene y anuncia que ahora puede comenzar de verdad. Los que lo rodean muestran estupor e incomprensión. Pero él comienza a desbaratar lo que había hecho hasta ese momento. Dibuja otras escenas y figuras que se entrelazan o se superponen a las anteriores, las desfigura o las borra. Al final toma una nueva tela y pinta el cuadro que ha extraído mentalmente de las dificultades en las cuales se había sumergido al pintar la tela anterior.

Cada vez que he observado *Le mystère Picasso* para deducir algo que pudiera interesarme desde el punto de vista profesional, no me he dejado deslumbrar por los extraordinarios aspectos de su creatividad. Sus dotes excepcionales volvían particularmente evidentes los humildes procedimientos sobre los cuales se basaba siempre el trabajo artístico, no importa cuál fuera el nivel de sus resultados.

Durante los primeros años me esforzaba por hallar y volver teatralmente perceptibles los núcleos de la historia, los evidentes o potenciales conflictos de una situación, las tensiones y contrastes entre los personajes. Este pragmatismo me ayudaba a fijar los fundamentos dramáticos de la presencia y de las acciones de los actores. Me resultaba útil sobre todo si el texto era excesivamente literario, si incluía escenas

que pensaba cambiar o cortar o cuando el número de los actores no correspondía al de los personajes. Me dedicaba a resolver estos problemas. Con el tiempo, he adquirido una cierta habilidad en este campo. Entonces se volvió esencial *inventarme problemas*, imponerme constricciones y obstáculos para desencadenar la *tempestad* durante los ensayos. La tormenta consistía en construir un sistema de relaciones que no se dejaba explorar de una solaojeada. Era un orden compuesto en el cual accionaban simultáneamente varias fuerzas.

Cada elemento que entraba en el espacio —texto, trajes, objetos, canto, secuencia de acciones, pausa imprevista, y sobre todo *errores y malentendidos*— se volvía un colaboradorpreciado, más allá de ser un estorbo que se debía enfrentar. Cada obstáculo era un enigma ofrecido por el azar.

Amaba descifrar estos enigmas que, en el teatro, no se resuelven con palabras, sino con acciones. No podía esperar de ellos una respuesta explícita, tenía que comprenderla, tenderle trampas, inventar una estratagema. Eran enigmas andrógenos: para un actor asumían una forma, para otro la contraria.

Es natural usar palabras, trajes y objetos así como son. Pero son también entidades autónomas, con una voluntad y temperamento. Tienen una columna y una voz. Es necesario descubrir su animación típica, sus propias dinámicas, sus características sonoras, su deseo de ser independientes de los modos en los cuales son tratados habitualmente.

Un cierto abrigo habitó mucho tiempo en casa
era un abrigo de lana buena
de lana liviana
un abrigo de muchas facturas
vivido y revuelto mil veces.
Era el diseño de nuestro papá
su perfil a veces absorto a veces feliz.
Colgado de una soga o en un perchero
asumía un aire de derrota:
a través del antiguo abrigo
he conocido los secretos de mi padre
viviéndolo, así, en la sombra.

Alda Merini

Solo cuando estaba distraído creía que los objetos y los trajes eran inanimados. Tienen una voluntad propia y narran. Eran cómplices y amantes. Debía solo estar a la escucha y seguir lo que querían que

hiciera y expresara. Trataba de no olvidar que eran dones generosos de los dioses, portadores de mensajes recónditos.

Me resultaba imposible colaborar con la tempestad —con su sistema de relaciones que no se deja dominar— sin disponer de una gran variedad de materiales y sin moverme simultáneamente en varias direcciones. Esta profusión de fragmentos generaba confusión.

La confusión, cuando es buscada y practicada como *fin*, es el arte del engaño. Cuando es deliberada y aprovechada como *medio* en una actividad creativa, es uno de los factores de un proceso orgánico fértil.

La tensión entre varias fuerzas divergentes podía concluir en un desastre. Pero si lograba poner un freno a estas fuerzas, descubrir el tipo de relaciones que podían establecer entre ellas, es decir, si llegaba a hacerlas convivir y entrelazarlas en un diálogo, en vez de al desastre me aproximaba al umbral de la complejidad.

Un proceso de trabajo no es verdadero, auténtico o sincero, sino funcional y utilizable en relación a una persona dada. El uso de un conocimiento o de una imagen está siempre determinado por el sistema de pensamiento y por la *superstición* de la persona que los elige en provecho de una interpretación personal. Las líneas intrincadas de mi exploración no querían decir que la exploración apuntara a un enredo o que avanzara hacia la solución. La acumulación de elementos heterogéneos y la colisión de líneas contrastantes apuntaban a individuar otras perspectivas y a echar nueva luz sobre mis *fuentes*, sobre los puntos de partida. Si se razona según criterios de economía y ahorro, era una manera paradójica de proceder.

Pero no hay trabajo creativo sin derroche. Y no hay derroche sin la buena calidad de lo que se derrocha. La proporción entre lo que es producido y lo que al final será utilizado debe inspirarse en la desproporción entre el semen que se dispersa en la naturaleza y una sola célula fecundada que logra generar un individuo del reino animal o vegetal.

La principal diferencia entre la secreta complejidad que infunde vida al arte y la organización utilitaria de las obras cotidianas es que estas son tanto mejores cuanto más extraen *lo fácil* de lo difícil, mientras aquellas son tanto más eficaces cuanto más extraen *lo difícil* de lo difícil.

Extraer lo difícil de lo difícil es la actitud que caracteriza un proceso artístico. De esta actitud dependen los momentos de oscuridad, de esfuerzo, de intuición, desorientación, desaliento, re-reorientación y soluciones inesperadas. Esto es válido también para la complejidad del resultado.

Es fácil leer *pre-condición creativa, colaborar con el azar, tempestad y meticulosidad, confusión y complejidad, acumulación y derroche* como fórmulas

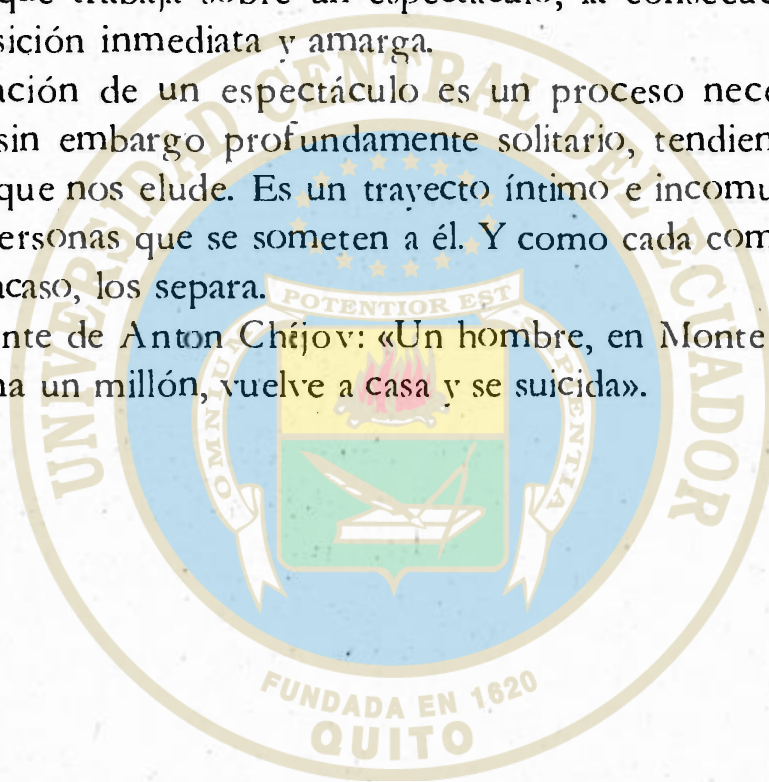
para extraer lo difícil de lo difícil. Es igualmente fácil imaginar cómo en la realidad cotidiana que se repite son vividas como dudas, malestar, extravío, muchas veces sufrimiento.

Durante los ensayos, el ánimo de alguno de los actores decaía cuando el resultado de un largo trabajo era tratado como ulterior punto de partida. Para todos nosotros, actores y director, era un momento crítico. Sucedió que prevalecía la irritación de todos contra todos como un virus destructivo. Sin embargo, siempre hemos continuado, incluso apretando los dientes, porque esto formaba parte del oficio.

Trabajar no solo cansa, a veces hace mal. Pero sadismo y masoquismo no sirven en el trabajo teatral. Si afloran en el sistema de relaciones de un grupo que trabaja sobre un espectáculo, la consecuencia es una descomposición inmediata y amarga.

La creación de un espectáculo es un proceso necesariamente colectivo, sin embargo profundamente solitario, tendiente hacia un horizonte que nos elude. Es un trayecto íntimo e incommunicable que une a las personas que se someten a él. Y como cada complicidad, en caso de fracaso, los separa.

Un apunte de Anton Chéjov: «Un hombre, en Monte Carlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa y se suicida».



DE LA MIRADA A LA VISIÓN

Las mil y una noches, el psicoanálisis de Freud, la psicología analítica de Jung, la antropología cultural, muestran cómo el relato —*muthos* en griego— puede servir para salvar la vida del individuo y de la sociedad. Para orientarse en el mundo, o sea, para vivir, hombres y mujeres, niños y adultos tienen necesidad de relatos. Entendemos a las personas, las cosas, los conceptos, los números y los dioses solo si son narrados, puestos-en-historia. Hasta la matemática consiste en relatos de números, en viajes y peripecias que están entre los dos extremos de una fórmula.

Cuéntame una historia... el resto es silencio.

Un teólogo medieval europeo habría sostenido que nuestra necesidad de historias es típica de la imperfección humana. En el más allá —nos habría asegurado el teólogo— bastará la visión, en lugar del relato, y comprenderemos las cosas humanas y las divinas penetrando su interior con la mirada, *viendo el interior* (del latín *intuere*, de allí intuición).

El relato concernía a la actividad mental que proyectaba en mi trabajo. Al final, podía ocultar mi relato o hacer de manera tal que el espectador no lo reconociera. Pero no podía excluirlo de todas las fases de elaboración.

Para mí, el trabajo sobre el nivel narrativo no apuntaba a organizar la trama que el espectador habría de leer en el espectáculo: un único relato para todos los espectadores. Tendía a crear las condiciones gracias a las cuales cada uno de los espectadores podía leer su propio relato del espectáculo. *Mi* dramaturgia narrativa era diferente a lo que se entiende con esta expresión en el teatro que parte de un texto. O incluso en el teatro que, no partiendo de un texto, apunta a construir un único hilo narrativo, igual para cada espectador. En este tipo de teatro, el margen de libertad dejado al espectador atañe a las connotaciones literarias, sociales, políticas y éticas del relato. Pero se pretende que el relato debe ser igual para cada espectador.

En mi modo de trabajar no había un texto de partida en el sentido usual del término, y no existía un único relato al cual se llegaba. Lo que llamo dramaturgia narrativa era solo mi manera particular de narrar.

No se refería a la interpretación de un texto pre-existente o al ensamblaje o collage más o menos coherente de varios escritos. Era una *narración-a-través-de-acciones*. O más precisamente: la constelación de sentidos y de orientaciones que escondía conscientemente, o revelaba, *detrás-de-las-acciones*.

Lo repito una vez más, por extraño que pueda parecer: cuando me disponía a preparar un espectáculo, no tenía necesariamente un drama escrito o una adaptación de una novela o de un cuento, ni el resultado era una única historia. Tenía *fuentes*, referencias, puntos de orientación, fuertes estímulos que accionaban sobre mí y que muchas veces podían ser distintos tipos de textos: artículos, poesías, fábulas, leyendas o cuentos que inventaba en torno a los diferentes temas que afrontaba en el espectáculo. Pero no necesariamente. Por ejemplo, una de las *fuentes* de *Mythos* era una canción, La Internacional, y la historia de su asesinato.

Hay directores que con su voluntad y originalidad plasman el espectáculo conociendo anticipadamente los caminos a través de los cuales pueden concretar sus intenciones. Y hay directores-parteros, que lo ayudan a nacer aceptando incluso imágenes y acciones cuyo sentido no dominan completamente, pero confían en ellos como si fueran indicios de una presencia subterránea, ambigua y viva. He pertenecido a esta segunda especie, que ignora el fruto del proceso y lo observa como un primer espectador con ojos críticos, curioso, un poco escéptico y un poco estupefacto.

Mis primeros tres espectáculos (*Ornitofílene*, *Kaspariana* y *Feral*) narraban *una sola historia*, la propuesta por el autor. Con cada nuevo espectáculo alcanzaba una comprensión mayor de los procedimientos para estimular al actor, para guiar la atención del espectador, entrelazar los hilos de la narración, contar por asociaciones y aludir a través de analogías y antítesis, encontrar soluciones interpretativas y descubrir lo que no sabía o creía no saber. Organizaba diferentes modos para componer un espectáculo, incluso para evitar repetirme. La motivación «narrativa», que en mis primeros años provenía del texto de un autor, en *La casa del padre* se transformó en un meandro de estímulos heterogéneos que imaginaba como las *fuentes* del espectáculo. Desde entonces, estas *fuentes* diferentes me han inducido a narrar-a-través-de-acciones.

Para comenzar a trabajar, tenía necesidad de ser incentivado por diversos argumentos y motivos, que entraran en las preocupaciones de aquel período de mi vida o que simplemente me despertaran curiosidad. En mi actividad de director las *fuentes* han sido de varios tipos: un drama teatral (*Ornitofílene* de Jens Bjorneboe, *Feral* de Peter Seeberg);

un largo poema (*Kaspariana* de Ole Sarvig) o los 22 libros de poesía de Henrik Nordbrandt para *Mythos*; una novela (*Se está haciendo siempre más tarde* de Antonio Tabucchi para *Sal*); escenas extraídas de un drama (*Las tres hermanas* de Chéjov para *Kaspariana*); fragmentos de textos religiosos (gnósticos para *El evangelio de Oxyrhincus*, bíblicos para *Judith*); un hecho de crónica (para *Mythos*: los festejos del 2000 y la pregunta: ¿en el nuevo milenio habría sobrevivido el mito de la revolución?); un proverbio, un aforismo, una paradoja o una cita conocida (para *Kaosmos*: «un fantasma vaga por Europa, el fantasma del comunismo»); la biografía y la obra de un personaje histórico (Joseph Stalin para *El evangelio de Oxyrhincus*) o literario (Dostoievsky para *La casa del padre* y Brecht para *Cenizas de Brecht*), o la vida de un desconocido soldado brasileño para *Mythos*; un recuerdo, un cuadro, una fotografía, un ensayo de antropología, una metáfora (la revuelta enterrada viva, para *El evangelio de Oxyrhincus*). Pero también el placer de afrontar un problema técnico. Para *El evangelio de Oxyrhincus* me preguntaba: si el actor es el demiurgo del teatro, ¿cómo puede estar siempre presente incluso cuando es invisible?

El nivel orgánico del espectáculo se puede organizar a través de una manera precisa de trabajar con el actor. Mi modo era personal, y en cuanto tal podía ser o no ser compartido. Pero se podía verificar objetivamente, y como tal puede ser explicado o, al menos, descrito.

En el nivel narrativo podía sólo preparar las condiciones. Para que el espectáculo se abriera a una pluralidad de historias posibles, debía tener grifos, incluso con poca agua, que fueran las fuentes de lo que sería luego el río del espectáculo con todos sus afluentes.

No era fácil encontrar puntos de partida que sacudieran mi imaginario o me dieran ganas de ponerme a trabajar. No eran pretextos, elecciones casuales o arbitrarias. Podían parecer incomprensibles e insignificantes ante los ojos de los otros pero a mí personalmente, me debían asediar. A veces yo también me sentía incómodo con su compañía, los tanteaba con escepticismo y los discutía de manera indirecta con amigos en los cuales confiaba. Tenía reticencia a exponerlos en su frágil y extravagante simplicidad. Esperaba mucho tiempo, hasta el encuentro decisivo con los actores: el primer día de ensayo. Entonces dejaba que estas fuentes fluyeran libremente en una improvisación oral con todas las asociaciones pertinentes, inadecuadas e irreverentes que pasaban por mi cabeza.

Las fuentes eran para mí un equivalente de lo que para el actor era el subtexto. Una referencia íntima que permite a la escena alcanzar profundidad, ser alimentada e incluso contradecida por un profundo

eco. Durante los ensayos, las aguas de las fuentes primordiales podían encauzarse, mezclarse, incluso sumergirse y desaparecer dentro del río y de los lagos que encontraban inesperadamente en su camino. El encuentro de nuevas fuentes (temas, situaciones, textos, desafíos técnicos, preguntas) causaba cambios y fluctuaciones no programadas: una nueva orientación. Sin las fuentes primordiales o las que aparecían durante los ensayos, se perdía el eco del espectáculo. El espectáculo podía ser interesante, sugerente, placentero, pero era solo teatro.

Cuando llegaba el momento de orquestar el nivel narrativo, procedía con cautela, atento a no encerrar dentro de un sentido unívoco y preestablecido el sentido del material del actor. Usaba las acciones que suscitaban pensamientos, impresiones, ritmos o imágenes como huellas que debía seguir hacia regiones no previstas por las *fuentes*. Entonces la claridad de las situaciones se empañaba, y penetraba en la bruma de la confusión con todos mis sentidos aguzados para discernir la dirección del próximo paso.

He pagado este «método» en términos de tiempo. La verdadera partera sabe que el niño nacerá luego de nueve meses y el riesgo está en la anticipación. Pero el director-partero debe comprender cada vez de qué tipo de parto se trata, cuándo es aún prematuro y cuándo se está retrasado, siempre según una escala incierta: algunos espectáculos se contentan con el tiempo de gestación de las ratas, otros pretenden el de los elefantes. Jamás logré saberlo con anticipación.

Un espectáculo no se limita a narrar, y su eficacia y su valor no residen *solo* en el aspecto narrativo. Pero la técnica del cuento permanece como componente importante del oficio teatral y del impacto sobre el espectador. Es una técnica que influencia, sobre todo, esa parte de la percepción que pertenece a la mirada.

Normalmente, en teatro, los actores cuentan una historia a través de un sistema de significados más o menos unívocos que encapsulan la mirada de los espectadores y la unifican. En cierto modo se podría decir que la limitan para facilitar la claridad.

Cuando he intentado subvertir esta relación entre dramaturgia narrativa y percepción, he descubierto que la técnica del cuento puede ser un instrumento válido para *dilatar la mirada del director* durante los ensayos y, sucesivamente, *la mirada del espectador* durante el espectáculo.

Dilatar la mirada significa abrir la percepción del espectador hacia la conciencia de un sentido personal.

Mi meta era transformar la mirada en visión.

El camino que llevaba de la mirada a la visión atravesaba diferentes campos de experiencia: *pre-ver, no-ver, sumergirse en el no-ver, re-ver*.

El cerebro humano está programado para *pre-ver*, para prefigurar el desarrollo de una acción y anticipar el recorrido y el final. Viendo el inicio de un gesto o de una acción, el cerebro saca sus conclusiones. Si me levanto de una silla, un observador intuye, por el modo en que realizo esta acción, si permaneceré de pie o me desplazaré en el espacio. Adivina la dirección que tomaré y muchas veces también cuál es mi intención. Esta previsión se debe al sentido cenestésico, la sensación gracias a la cual percibimos las posiciones corporales, las tensiones musculares y los movimientos. Es la conciencia que cada ser humano tiene del propio cuerpo y del cuerpo de cualquier otro ser vivo. Es el sentido cenestésico el que me permite tocar con un dedo la punta de mi nariz sin la mínima duda o de juntar las manos detrás de la espalda sin mirar. Es el sentido cenestésico el que, reconociendo los impulsos, responde a un abrazo o evita que nos choquemos con las personas que salen de un ascensor mientras nosotros entramos. El sentido cenestésico era el arma secreta que usaba para dar a nuestros espectáculos un efecto de organicidad, la prerrogativa excepcional que mis actores y yo aprovechábamos para manipular la percepción del espectador.

El sentido cenestésico descifra los *sats*, las características (las informaciones) de los impulsos y de las tensiones de una acción y preve su desarrollo ulterior. Si el actor tiende la mano para tomar un diccionario pesado sobre una mesa y en el último momento toma el lápiz que está al lado, provoca un desconcierto milimétrico en la percepción del espectador. Ellos, sobre la base del *sats* inicial—el impulso del brazo, la posición y tensiones de los dedos del actor—habían previsto y en consecuencia imaginado una intención diferente: tomar el diccionario.

Al componer una narración—detrás de las acciones utilizaba este principio básico de la percepción. Las acciones de los actores, con sus tensiones detalladas y precisas, provocaban esquemas mentales en el espectador, generaban previsibilidad, comprensibilidad, nexos y dinámicas de causa y efecto. Yo velaba para que los actores *negaran la acción realizándola*, que la hicieran con la tonicidad correspondiente a una acción diferente. A veces esta acción diferente formaba parte de la subpartitura que, si bien está escondida, generaba tensiones contrastantes en las acciones visibles.

El objetivo era engañar la expectativa cenestésica. Quería que los espectadores proyectaran una justificación propia en las acciones de una escena que al final resultaba tener un valor o un sentido diferente al mostrado a través de las acciones. Con este oxímoron sensorial vivirían *la experiencia de una experiencia*, de una realidad resbaladiza, reacia, que no

se dejaba dominar a primera vista y exigía ser escrutada. Una actriz se inclina con cautela como si tuviera algo pesado entre las manos, y deja caer una margarita; Juana de Arco muere en la hoguera con una sonrisa; «soy libre», se regocija Scheherezade, una marioneta, mientras se despedaza; Brecht vivisecciona un pescado expresando la necesidad de un acercamiento racional y científico a la realidad y frente a él Walter Benjamin se ahorca; en una Berlín liberada del nazismo, Mackie Messer baila un tango desenfrenado con Kattrin, la hija muda de Madre Coraje, y la sofoca metiéndole en la boca la «Pravda» (La Verdad, el órgano del partido soviético); en *Talabotel* globo terrestre arde como un cúmulo de basura, y Kirsten Hastrup, la protagonista, lo observa feliz y enamorada con un ramo de flores entre los brazos; en el mismo espectáculo el Trickster danza feliz cantando una letanía de guerra, masacres y catástrofes históricas; en *Kaosmos*, se cierra la tumba y brota el grano; Dédalo, en *Mythos*, vuela con pasos de caballo.

Bloquear el mecanismo de la pre-visión es la premisa para llegar a la visión. En efecto, la visión es siempre una experiencia im-prevista.

Mi narración-detrás-de-las-acciones se devanaba según las reglas sensoriales de una *ciencia laberíntica*. Consistía en someter la percepción del espectador a una sucesión de desviaciones, ramificaciones y digresiones. Cada acción, incluso la más insignificante, era una peripecia dinámica. La acción comenzaba suscitando en el espectador la sensación de prever el desarrollo. Y he aquí que la acción cambiaba la cualidad tónica, o sea su dinamismo e intención, provocando un efecto de aguijón sobre la atención. Es obvio que existía siempre el riesgo de la arbitrariedad y de una falta de precisión que terminara en un cúmulo de estímulos confusos.

Este efecto aguijón que capturaba la atención del espectador era la *experiencia del no-ver*.

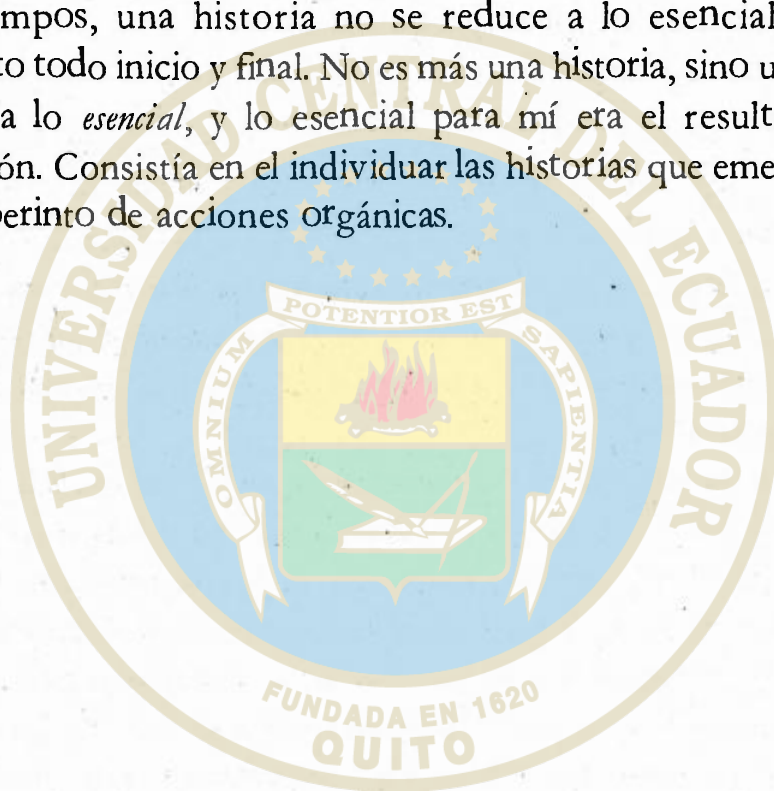
El desarrollo de desviaciones y dispersiones, que generaban ambigüedad e indeterminación, se proponía agudizar la realidad escénica, tanto para quien miraba como para quien accionaba. Era *extrañamiento*, pero también una experiencia de *incomodidad*.

Como director tenía un credo: una historia debía ser puesta a prueba para que actuara sobre mi mirada durante los ensayos, y sobre la del espectador durante el espectáculo. Sus componentes debían ser separados y modificados como en un proceso de destilación en un alambique. Frente a una historia o a una situación, pensaba inmediatamente en cómo disolverla en todos sus detalles inconciliables, cómo ramificar sus componentes, volverlos recíprocamente autónomos y hacerlos navegar uno al lado del otro en un mar de contigüidad que

favoreciera interacciones y percepciones imprevisibles. La *tempestad* que desencadenaba me sumergía en un estado de *no-ver* para encontrar el modo de *re-ver*.

Cada acción se vuelve historia cuando algo le impide correr directamente hacia la propia conclusión. Cualquiera sea el punto de partida y el de llegada, cada historia está hecha de peripecias –vueltas– que la hacen *desviar* de su recorrido en línea recta. Muchos lo han explicado y repetido de manera convincente. Es un lugar común. Su revés inteligente, humorístico o provocador fueron las tragedias de dos líneas inventadas por los futuristas (se alza el telón. Él: «Te amo». Ella: «Yo no». Él y Ella, al unísono: «Adiós». Cae el telón). Sin contratiempos, una historia no se reduce a lo esencial, sino a un esperpento todo inicio y final. No es más una historia, sino una urgencia.

Quería lo *esencial*, y lo esencial para mí era el resultado de una maceración. Consistía en el individuar las historias que emergían detrás de un laberinto de acciones orgánicas.



QUIÉN HA HECHO DE MÍ LO QUE SOY

Los paisajes, las aldeas y las ciudades de Europa exhibían las huellas de la Segunda Guerra Mundial. Pasada la frontera, las personas dejaron de hablar una lengua comprensible y su comida dejó de tener sabor. El exterior era el reino de la irracionalidad. Todo debía volver a ser comprendido, catalogado ex-novo, inserto en categorías que aún debían descubrirse. Me sentía entre estúpido e impostor. Era un desconocido, un extranjero, una persona sin rasgos personales, historias, relaciones. Acá no me ayudaba el amor de mi madre o los buenos resultados en griego o en latín del colegio militar. Con poquísimo dinero, durmiendo a la intemperie, en el suelo, con una enorme mochila militar que mi hermano había recibido de los boy-scouts americanos porque les había escrito que era tuberculoso, me protegía detrás de una expresión de inocencia, haciendo autostop hacia la mítica Suecia, el paraíso del amor libre. Junio de 1953, tenía 16 años.

Una lluvia torrencial me había empapado a mí y a mi mochila. Los autos desaparecían veloces en un aluvión de salpicaduras, indiferentes a mi brazo que solicitaba un pasaje. Hacía horas que estaba en la autopista entre Stuttgart y Nuremberg, entumecido con la ropa bañada. Luego sucedió lo impensable: un milagro. Se paró un Mercedes gigantesco, un señor aún joven, bien vestido, puso mi mochila sobre el asiento posterior y me invitó a acomodarme a su lado. En mi cabeza me repetía una letanía: esto es generosidad, esto es empatía, esto es altruismo, bondad, caballerosidad, magnanimidad. El señor me dio su chalina para secarme la cara y el cuello. Me dio vergüenza, como si me hubiera hecho pis encima, al pensar en el agua que la mochila dejaba en el asiento.

Como cada vez que me dejaban subir a un auto, la conversación seguía su curso habitual. Las mismas preguntas: de dónde venía, a dónde iba, qué hacía. Y las mismas respuestas: era italiano, estudiante, iba a Escandinavia, hacía autostop porque no tenía mucho dinero y me daba la oportunidad de encontrar gente interesante. Con esta fórmula estaba a mitad del camino de ser aceptado —a veces hasta me ofrecían una comida con bebida. El propietario del Mercedes me preguntó si pensaba visitar Bergen. No sabía qué era y él me explicó que era una ciudad noruega. Agregó: fue el primer objetivo que fue bombardeado. Describió su primer raid como piloto, luego otras situaciones similares. Comprendía poco el alemán, sobre todo nombres de ciudades. Viajando por Alemania, aprendí gran parte de lo que sé de

geografía, los conductores solían contarme sus experiencias de guerra. Sin embargo, en Francia, Holanda, Dinamarca y Noruega aprendí los nombres de otros lugares, en Europa, los de los campos de concentración y exterminio. El propietario del Mercedes me hospedó en su casa, en Nuremberg. Siempre puso a secar mi ropa, y a la mañana siguiente, mientras el marido estaba ya en la oficina, me acompañó con su Volkswagen hasta la entrada de la autopista.

Cuanto menos conocemos una nación o una cultura, más aún nos parecen dotadas de una identidad colectiva. La identidad cultural, el alma de un lugar o de un país, el espíritu de una época o de una civilización, son el producto de las distancias. Toman consistencia en los libros, en las historias, en los recuerdos, en las generalizaciones. Apenas nos acercamos, se desvanecen como un espejismo. Mirar de lejos y mantener la distancia permite generalizar con provecho y ordenar nuestros esquemas mentales. Pero este inocuo procedimiento objetivo que debería servir para poner orden se vuelve instrumento de caos cuando tenemos la ilusión de que estas generalizaciones tienen su fundamento en la realidad. O cuando nos hacemos preguntas del tipo: ¿cuál es la identidad de un italiano o de un alemán, de un europeo o de un africano? ¿Cómo debemos hacer para encarnarla o desarrollarla? ¿Qué puede contaminarla?

En Noruega descubrí los muchos rostros de la generosidad y de la hospitalidad. Viví mi condición de emigrante con el calor y afecto de Fridtjof y Sonja Lehne. Me adoptaron en su casa como a un hermanito más joven. No había muchos extranjeros dando vueltas y sus maneras inadecuadas y reacciones torpes se coloreaban de exotismo, a los ojos de los noruegos, suscitando el deseo de acercarse. En Oslo, Eigil Winnje era el propietario de un pequeño taller de estañador en donde yo trabajaba. Siempre al lado de sus obreros y compartiendo las tareas, su ejemplo me enseñó la disciplina cotidiana de una actividad manual, el respeto por los utensilios de trabajo, la complacencia de tener limpio nuestro lugar, la satisfacción por el trabajo bien hecho. Con rigor y paciencia, me introducía en el arte de soldar. Cuando pasaba del ejemplo práctico a la palabra, asumía un aire absorto y al mismo tiempo ligeramente irónico. Tenía la impresión de atrapar, en el fondo de sus consejos, un no sé qué de burlón, como si en el momento en el cual se esforzaban por hacerme comprender, me decían al mismo tiempo que no los comprendería. Sus palabras parecían instrucciones directas, casi simples recetas, sin embargo eran dichas para ser mantenidas a un lado para un futuro más o menos cercano. Eran «palabras-citas» conservadas para el momento en que podían ser puestas en práctica y ser malentendidas activamente. Algunos años más tarde me invadió la misma sensación al leer en los libros de los reformadores teatrales muchas de sus expresiones.

Viví mi primer año de emigrante como una aventura privilegiada, una secuela de horizontes y epifanías inimaginables, y el orgullo de ganarme el pan con mis manos. Posaba como modelo para W. Itt. Middelst, mi pincel que había vivido en el París del 1920, y en Berlín y Moscú a inicios de 1930. Vine niguía en el universo del arte, me aconsejaba en las lecturas, me indicaba las muchas formas de ver un cuadro.

Hay un tiempo para las iluminaciones y un tiempo para las humillaciones. Llegó el momento en el cual viví el rechazo como extranjero. ¿Cómo comportarse cuando eres el objeto de vejaciones? ¿Cuando los otros consideran normal tratarte con desprecio, te interpelean con nombres injuriosos y esperan que tú lo padezcas en silencio?

Tenía un sueño: visitar la casa de Ramakrishna en Calcuta y, siguiendo su ejemplo, descender con los primeros rayos del sol, las escalinatas del ghat hasta las aguas del Ganges. En esos tiempos, el único modo de realizar un sueño semejante era embarcarme como joven maquinista en un barco mercante noruego que se dirigía a Asia. Muchos de los marineros me acogieron con solidaridad tácita, conscientes de compartir la misma condición; otros, fascinados por el demonio del racismo, me trataron con desprecio. Rechazar su comportamiento significaba choque. He padecido la violencia, y a veces también he recurrido a ella.

*Llegada la noche
las calles se estrian
de insignias de neón,
negro ballet de ideogramas.
Una rubia holandesa
ostenta flácidos senos
a turistas japoneses
en una niebla de humo de una cantina.
Una joven filipina hace lo mismo
ante marineros yankees hinchados de cerveza.
Una jovencita de Hong-Kong
dudosa y taciturna escolta a un británico,
hombre gordo de negocios.*

Estos versos de Kenneth White describen mis primeras experiencias interculturales. La violencia se oculta detrás de rostros exóticos y atractivos. Nada es más instructivo para un joven marinero de veinte años en camino de descubrir el mundo que la compañía de una mujer de otra cultura.

En el lejano 1956, en Singapur, una mujer me llamó desde el umbral de una casa. Su hospitalidad no costaba tanto. ¿O prefería ser entretenido por la hija, una jovencita de una decena de años? Había sido educado con principios sanos. Rechacé. Indignado y alcencé a mis compañeros de tripulación en un bar del puerto. Marineros de todas las lenguas, edad y colores—la internacional del mar— compraban fichas en la caja para bailar con muchachas de módico precio, prólogo de una situación más agradable. Esa noche no pensé: ¿quién ha hecho de esa mujer que quería vender a la (presunta) hija lo que era? No me pregunté: ¿quién ha hecho de mí lo que soy? Fue otra madre quien me hizo esta pregunta, tres años después.

Sucedió cuando viajaba por Israel. Viví sobre la playa semidesierta de Eilat durante semanas, entre personajes taciturnos, semejantes a los que cinco años antes Auner había descrito en Memorias de un terrorista. Era 1960. Israel era un pequeño país radicalmente diferente a lo que es hoy: dos tercios de la población eran prófugos, sobrevivientes del infierno nazi y de una Europa enloquecida. Debían pasar aún siete años antes de la guerra-relámpago de los seis días, en junio de 1967 y de la ocupación permanente de los territorios de otros estados.

En un moshav, una cooperativa agrícola, Alex, un rumano rubio de ojos celestes, me explicó que en Rumanía se reconocía a los judíos por estas características. Eran los descendientes de los jázaros, el pueblo de las estepas convertido al judaísmo cuyo imperio duró tres siglos. Los habitantes de los shetl judíos de la Europa oriental eran originarios de las diferentes etnias del imperio jázaro. Por las noches me despertaban los gritos y llantos. Alex calmaba mis miedos: eran los holandeses sobrevivientes de los campos de exterminio. En la oscuridad, los visitaban los recuerdos.

Visité el kibbutz Lobamei HaGetabot, «Los combatientes del gueto», fundado por los sobrevivientes de la insurrección de Varsovia contra los alemanes en abril de 1943. Era semejante a los otros kibbutz en donde había trabajado. «El espacio de la memoria» era una barraca: tres habitaciones con fotos, recuerdos, objetos, documentos tan horribles que me parecían inconcebibles. «¿Quién hizo de los alemanes lo que son?» Quien me hizo esta pregunta pacata, como si no esperara una respuesta, era mi guía, una mujer de unos cuarenta años. «¿Sus padres? ¿Sus dóciles y amorosas madres? ¿Su escuela tan eficaz? ¿La desesperación por la crisis económica? ¿Un solo hombre bautizado Adolf?»

Ella también había estado implicada en la insurrección, capturada por los alemanes y cargada con su hijo en un carro de animales para Treblinka. Deslizándose por un agujero en el vagón, había logrado huir con el niño apretado en su pecho y lo había dejado delante de la puerta de una casona con una explicación de pocas líneas. Luego se unió a los partisanos. Al finalizar la guerra, había reencontrado al hijo que la familia polaca había protegido, había atravesado la mitad de Europa para embarcarse en Trieste y desembarcar clandestinamente en Palestina. Su hijo debía tener mi misma edad. Le pregunté si riría con ella. No, no quería tener ninguna relación con su madre ni con los miembros del kibbutz. Se había transformado en sabra, el sobrenombre dado a los judíos nacidos en Israel. Quiere decir hijo de India, espinoso por fuera y dulce por dentro. Los sabras son rudos, dinámicos, listos para defenderse y atacar. El hijo no lograba comprender cómo los judíos de Europa se habían dejado llevar al matadero sin tomar las armas. Rechazaba la identificación con ellos. Pero ustedes han luchado, objeté. La mujer repetía en voz baja: es lo que le digo yo también.

Reconocía la tensión que hería dentro de mí. La había sentido tantas veces, como una transfusión de sangre negra que inflamaba las venas. Delante de esa madre, y tan impotente como ella, otra vez mi rabia se arrojaba contra la voluntad

colectiva que llamamos patria, civilización, familia: los ídolos de la tribu que legitiman el abuso. El espíritu del tiempo se reía en mi cara, y yo no sabía con qué armas enfrentarlo.

Luego de seis meses en Israel hice una promesa. A cualquiera que me preguntara por mi religión le respondería: soy judío. ¿Fue también ese un modo de quemar mi casa?



NUDOS

La dramaturgia orgánica puede vivir sin una dramaturgia narrativa, pero ninguna dramaturgia narrativa puede hacerlo sin la orgánica. Basta pensar en un espectáculo de danza que no siempre pretende contar una historia.

Para mí, narrar-a-través-de-acciones o detrás-de-las-acciones implicaba la exploración de las relaciones entre estos dos niveles de organización: el modo no obvio de establecer relaciones entre el nivel orgánico y el narrativo.

La lógica del nivel orgánico comprendía la precisión, las oposiciones, el ritmo, los colores de la energía (suave o vigorosa), el efecto de organicidad de cada una de las acciones, la cualidad de su forma, las características extrovertidas e introvertidas, la dinámica acción-reacción, las aceleraciones y pausas, los ritmos de acciones simultáneas y divergentes: su flujo.

La lógica del nivel narrativo se concentraba en enlazar relaciones, tejer asociaciones, sendas alusivas, imágenes o racimos de acciones que condujeran al espectador hacia el descubrimiento de un sentido personal en la escena con la cual se confrontaba. Por ejemplo, muchas veces lo que funcionaba a nivel orgánico por ritmo y variedad de acciones corría el riesgo de prolongar la narración debilitándola.

En la realidad del espectáculo, la dramaturgia narrativa se imprimía sobre la orgánica y las dos eran inseparables. Pero durante los ensayos podía separarlas *conceptual y funcionalmente* en dos caminos paralelos. Entonces, estos dos caminos paralelos son co-presentes, funcionan cada uno con su lógica y comienzan a colaborar de manera no planificada, mezclando precisión (necesidad) y casualidad (imprevisibilidad).

La colaboración entre estos dos caminos me obligaba a seguir contemporáneamente horizontes disímiles, huellas opuestas, asociaciones no conectadas entre sí, contradicciones y contrasentidos. Esto provocaba el crecimiento de una multitud de fragmentos y alusiones disparatadas que, en los ensayos, ensombrecía durante largo tiempo la claridad narrativa.

Cuando para presentar una historia narraba detrás-de-las-acciones, no me apoyaba en la dramaturgia orgánica, sino que la utilizaba para enredar los hilos de la dramaturgia narrativa.

En este tipo de trabajo, la verdadera dificultad residía en salvaguardar la integridad orgánica del espectáculo y evitar que los materiales de los actores se hicieran añicos y se envilecieran. Durante gran parte de los ensayos, lo que me dictaba el crecimiento del espectáculo no eran los significados de la historia, sino la eficacia de la dramaturgia orgánica: las acciones e interacciones de los actores.

Más o menos lograba seguir y explicarme las acciones del actor porque tenían un significado evidente, o bien gracias a las asociaciones que me suscitaban. Imprevistamente las acciones no avanzaban más en la dirección hacia la cual parecían tender, se retorcían en sí mismas volviéndose fuegos artificiales dinámicos cuyos filamentos multicolores explotaban por encima, delante y detrás de mí. Era una de las situaciones de confusión y turbulencia típicas de los ensayos.

A veces, este enredo indescifrable de acciones se encendía: en la jerga del Odin lo llamábamos con deferencia «nudo». El «nudo» parecía brotar, de manera fortuita, de acciones simultáneas que se negaban recíprocamente dando vida a *una imagen potente e irracional*. Era la consecuencia de un montaje que detonaba en un momento único y privilegiado: los contrarios se fundían haciendo resaltar, cada uno, su propia identidad. Entonces se volvía, tanto para mí como para el espectador, un koan físico e intelectual, histórico y atemporal, despiadado y compasivo.

Trabajando sobre una escena, me proponía una síntesis de informaciones contradictorias encerradas en una forma sensorialmente convincente. Los elementos antitéticos provenían tanto del nivel orgánico/dinámico como del nivel narrativo: acciones físicas y vocales, modos de usar objetos, trajes, palabras, significados, motivos iconográficos, sonidos, melodías, luces. Pasaba un largo tiempo obstinado con una escena para descubrir y estructurar las innumerables facetas complementarias de la realidad interior y de la material.

Un «nudo» era una maraña de informaciones contrastantes que en vez de crear confusión, desembocaban en una eficacia paradójica.

En *Fenil*, el joven rey filántropo y anárquico (Torgeir Wethal) no se separaba nunca de su cetro: una flauta dulce que funcionaba como mango de un cuchillo y de las correas de una pequeña fusta.

En *El evangelio de Oxyrhynchus*, el Gran Inquisidor (Tage Larsen) intentaba pulir la sombra de Antígona con un ramo de flores cuyos tallos se juntaban en un puñal.

En *Cenizas de Brecht*, Arturo Ui (Francis Pardeilhan) violaba a la hija muda de Madre Coraje (Iben Nagel Rasmussen) poniéndole una palangana llena de agua en el medio de los muslos y hundía durante largo tiempo su cara, hasta salir agonizando sin aliento.

El «nudo» ponía bajo una lente de aumento una porción de la realidad y la subvertía. Era ambigüedad que turbaba.

Cuando pienso en los «nudos» tengo la tendencia a usar expresiones del tipo: técnica que no tiene técnica, habilidad sin habilidad, destilación de experiencias, verdad existencial. Tengo la neta sensación de que el director y el actor no eran los artífices conscientes, sino los primeros testigos involuntarios de una realidad más consistente y profunda de la situación histórica o imaginaria que la que su ficción teatral trataba de evocar. Se había realizado una probabilidad, el azar había guiado nuestros pasos. La escena era el don de la Gracia: la Madre nos había sonreído.

Sin embargo, cuando pienso en las raras escenas que se han vuelto «nudos», me doy cuenta de que siempre he respetado algunas condiciones técnicas.

Una vez más: las acciones de los actores debían ser *reales* (lo que no quiere decir realistas). Partía del opuesto, desarrollaba la acción y la imagen contraria a la explícita de la situación sobre la cual estábamos trabajando. Me obligaba a la densidad: a una multiplicidad de sugerencias que dilataban y provocaban la implosión de la univocidad y fijeza de la forma de cada una de las acciones. Pensaba en forma paradójica, muchas veces dando realidad física a expresiones idiomáticas: morir de risa; tener el pie en dos zapatos; tomar el pelo.

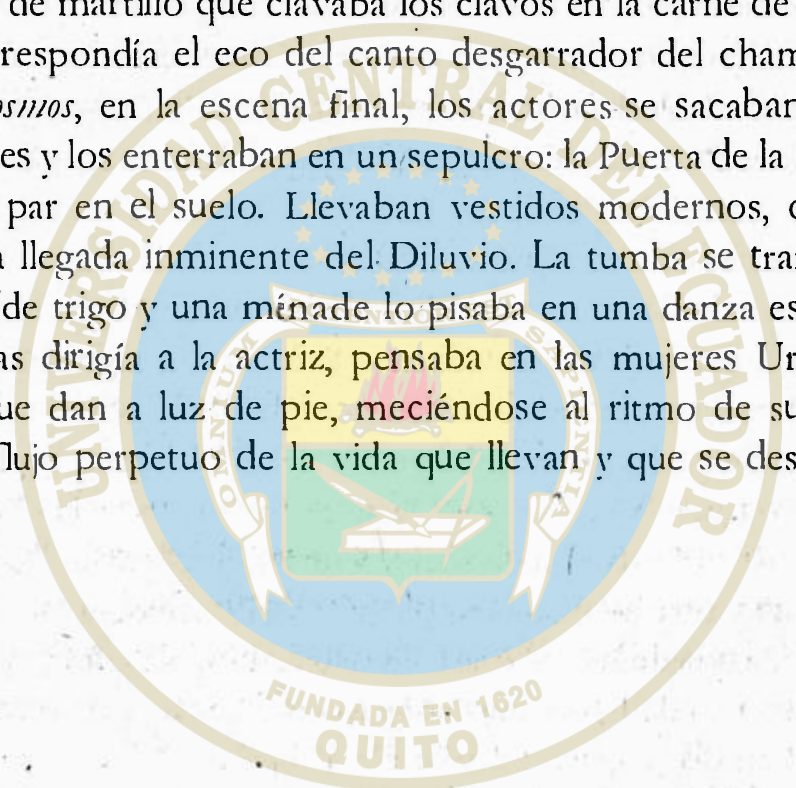
Acciones reales, oposiciones, densidad, pensamiento paradójico: estas eran las premisas para colaborar con el azar y evadir mis inclinaciones mentales.

En 1988, durante los ensayos de *Talabot*, Iben Nagel Rasmussen presentó, entre sus materiales, un muñeco-niño que ella misma había confeccionado. En un cierto momento tiraba un hilo y la arena dentro del cuerpo del muñeco-niño caía de la envoltura de tela. Le pregunté a Iben si podía alimentar al muñeco con arena. Encontró la solución con una teta falsa. Le agregamos un episodio de parto. Habíamos envuelto en un «nudo» una secuencia de acciones que entró en la última escena del espectáculo: el Trickster, andrógino, paría un niño y lo amamantaba con arena que fluía de su seno. Alzaba al recién nacido jugando con él, pero el recién nacido se disgregaba filtrándose entre sus manos. Al final, lo que había sido un niño se reducía a un trapo. Creemos que nutrimos, y estamos aniquilando. Imaginamos que protegemos el futuro entre nuestros brazos, y es un puñado de arena.

Este modo complementario de pensar y proceder era también el medio para orquestar una escena entera. En *¡Ven! Y el día será nuestro*, las nuevas leyes eran pegadas en las empalizadas que cercaban las extensas propiedades en el continente americano. Los pioneros victoriosos (Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal y Tage Larsen) se arrodillaban humildemente delante del chamán de la tribu derrotada (Iben Nagel Rasmussen), apoyaban delicadamente la Biblia —su brújula y su talismán— sobre una tabla de madera en el suelo. Torgeir levantaba el hacha con la cual se habían abierto camino a través del continente americano y, usándola como martillo, clavaba el Libro. La Biblia era crucificada. A cada golpe de martillo que clavaba los clavos en la carne de las páginas sacras, correspondía el eco del canto desgarrador del chamán.

En *Kaosmos*, en la escena final, los actores se sacaban los trajes tradicionales y los enterraban en un sepulcro: la Puerta de la Ley abierta de par en par en el suelo. Llevaban vestidos modernos, cantando a viva voz la llegada inminente del Diluvio. La tumba se transformaba en campo de trigo y una ménade lo pisaba en una danza estática.

Mientras dirigía a la actriz, pensaba en las mujeres Uru del lago Titicaca que dan a luz de pie, meciéndose al ritmo de sus dolores. Bailan el flujo perpetuo de la vida que llevan y que se desprende de ellas.



SIMULTANEIDAD: NARRAR SEGÚN LAS LEYES DEL ESPACIO

Digo «contar» y la primera cosa que me viene a la mente es el narrar a través de las palabras. No es posible pronunciar al mismo tiempo dos o tres palabras, una sobre la otra o una dentro de la otra. En la escritura fonética, como a la que generalmente estamos acostumbrados, no se pueden escribir ni siquiera dos o tres palabras una dentro de la otra.

Sin embargo, en los ideogramas, la lógica de la escritura prescinde de la lógica de la lengua hablada. Mientras esta última presenta la palabra de manera lineal, con un sonido luego del otro, los ideogramas proceden de manera sintética, aproximando y entrelazando simultáneamente imágenes. No representan los sonidos del habla, sino las cosas sobre las cuales se habla, sus relaciones.

Hombre, en japonés, se escribe con dos signos distintos: *tambo*, campo de arroz, y *chikara*, fuerza. Juntos se leen *otoko*: el hombre es la fuerza del campo. Quien conoce bien el ideograma comprende el concepto, pero ve a la vez dos imágenes simbólicas distintas y cómo de su composición nace algo diferente de la simple suma de arroz y fuerza.

Para Ezra Pound y Sergei Eisenstein los ideogramas aparecían como una concentración del arte del montaje, de la construcción del significado a través de la conjunción y el choque de conceptos distantes. Extraídos de la vida cotidiana y no de las prácticas estéticas con sus aparentes «complicaciones», eran el ejemplo de cómo la proximidad e interrelación de elementos disímiles pueden interactuar creando una nueva realidad del pensamiento y de la percepción. En teatro, incluso la acción más simple puede ser elaborada como un ideograma en el cual se amalgaman elementos sensoriales e intelectuales, señales fisiológicas y signos simbólicos. La acción puede ser pensada y elaborada como un *montaje simultáneo* de diferentes componentes que interactuando crean sensaciones y significados imprevistos y diferentes *para cada espectador*.

El actor puede alcanzar el efecto sintético de un ideograma trabajando la partitura física separada del aspecto sonoro y semántico de la partitura

vocal. En una fase sucesiva pone en relación la partitura que resulta de este montaje con las partituras de los otros actores en una simultaneidad que genera nexos inesperados, concordantes o disonantes.

Fue el extraordinario descubrimiento de Meyerhold en el lejano 1905: «una plástica que no corresponde a las palabras». Posturas, movimientos y gestos no siguen el texto, sino que dicen lo que encubren las palabras. En este proceso, la sincronización de los impulsos de la voz con los de las acciones físicas es decisiva. Constituye la premisa para obtener ese ritmo-en-vida que el espectador percibe como *flujo orgánico*: multiplicidad y variedad de ritmos. La simultaneidad tiene que ver no solo con el actor, sino con el drama y sus peripecias. La gran diferencia entre la narración-a-través-de-palabras y la narración-a-través-de-acciones puede ser equiparada con la diferencia entre la lógica del tiempo y la del espacio. La narración-a-través-de-palabras, escritas u orales, debe necesariamente ordenar los sucesos uno detrás del otro siguiendo el vector del tiempo. El cuento que toma forma en el teatro puede, sin embargo, mostrar dos o más sucesos diferentes *al mismo tiempo y en el mismo espacio*.

Incluso en el cuento hecho de palabras es posible que dos acciones diferentes sean descritas como si sucedieran en un mismo tiempo, saltando de una a la otra, con ese tipo de montaje que en el cine toma el nombre de Griffith. Pero una cosa es *contar* la simultaneidad, y otra cosa es *realizarla* materialmente como director para hacérsela *vivir* al espectador. Una cosa es *decir* que *mientras* la mano derecha acaricia, la izquierda está buscando el cuchillo escondido bajo la silla sobre la cual está sentada la mujer amada. Otra cosa es *verlo*. Una cosa es *explicar* que *al mismo tiempo* que Edipo derrota a la Esfinge, los dioses ordenan su ceguera. Otra cosa es *ver en el mismo instante* la perspicacia de Edipo y su andar a tientas en las tinieblas.

Cuando trabajaba materialmente la simultaneidad entre dos sucesos diferentes, componía *una historia que se articulaba según las reglas del espacio y no según las del tiempo*. Entonces podía poner en relación vicisitudes y situaciones independientes, sin otra relación que el de estar encerradas en el mismo espacio. Era la *simultaneidad* la que conectaba los sucesos diversos. Líneas diferentes de acción avanzaban paralelas. A veces una estaba explícitamente en primer plano, y las otras permanecían en el fondo. Otras veces era el espectador quien elegía qué línea privilegiar y cuál dejar en la retro-escena de su atención. La alternancia entre una jerarquía preestablecida y una jerarquía libre, entre acción principal y acción secundaria, era uno de los ritmos sobre los cuales me concentraba en cada escena. Era una danza a través de la cual, a veces, el autor del

montaje —el director— se preocupaba por guiar la atención del espectador. Otras veces dejaba libre al espectador para que decidiera el montaje con los ritmos de las propias elecciones.

César venció a los galos. ¿No tenían con ellos ni siquiera un cocinero? Este verso de la poesía de Brecht «Preguntas de un lector obrero» inspiró a una actriz (Silvia Ricciardelli¹²) para construir su personaje —una cocinera— en el espectáculo *Cenizas de Brecht* (1980). El contexto narrativo eran las vicisitudes biográficas del escritor alemán, pero también los personajes y las tramas de sus obras. Durante los ensayos le encontré un lugar entre los espectadores, y allí desarrollaba sus tareas de cocinera, asistiendo apartada a los episodios de la Historia y de la vida de Brecht. Solo raramente se mezclaba con los otros actores. Pienso que Meyerhold hubiera llamado a esta solución *grotesco*, Brecht *verfremdung* y Grotowski *dialéctica de apoteosis y derrisión*.

La propuesta de la actriz llevó al desarrollo de una particularizada línea de acciones que transcurría contigua a las travesías de Brecht. Durante todo el espectáculo preparaba de comer. Pelaba papas, limpiaba las verduras, rallaba zanahorias, machacaba dientes de ajo, trituraba apio y perejil, freía cebolla y tocino y vertía todo en una gran olla que hervía sobre la llama sibilante de un hornillo a gas. Enseguida el perfume de una sopa comenzaba a hacer cosquillas en la nariz de los espectadores.

La cocinera no tenía relación directa con el mundo de Brecht, constituía un contexto en sí mismo y autosuficiente, absorta en la preparación y degustación de la comida. Sus acciones componían una sinfonía de imágenes y sonidos, una música continua según un ritmo que no se relacionaba con la lógica narrativa de las escenas del espectáculo. Se podría decir que sus acciones eran el trasfondo de las acciones principales. Era la contigüidad (simultaneidad) la que accionaba sobre el sistema nervioso del espectador generando, de manera subliminal o consciente, nexos e interpretaciones. El espectador pensaba que la cocinera seguía lo que sucedía a su alrededor, que descuartizaba un pollo con vigorosos golpes de cuchillo para ilustrar la crueldad de los nazis o desahogarse por sus injusticias. O bien imaginaba rechazo, indiferencia o resignación, viéndola absorta tallando dos pedazos de madera en forma de cruz.

A veces, explotaba un insospechado y breve circuito asociativo. Un judío (Toni Cots) intentaba huir de la opresión mortal de los nazis. Corría desesperado alrededor de la sala a pocos centímetros de los

¹² Silvia Ricciardelli, italiana, trabajó en el Odin Teatret durante el período 1974-1984.

espectadores, no encontraba ninguna vía de escape, aceleraba frenéticamente la carrera. Con pasos recatados se adelantaba Arturo Ui (Francis Pardeilhan) y levantando el brazo, como una bendición, lo clavaba en el lugar. En ese instante la cocinera vertía las cebollas trituradas en una sartén de aceite hirviendo. Las cebollas chirriaban como carne quemada y una humareda fragante salía de la fritura.

En *El evangelio de Oxyrhincus* (1986), un sastre judío jasídico (Elsa Marie Laukvik) buscaba a su mesías entre los constructores de la Nueva Sociedad que cumplían los preceptos de Stalin, su mesías. El sastre no se daba cuenta de lo que sucedía alrededor suyo y, recíprocamente, los constructores de la Nueva Sociedad no le hacían caso.

También aquí la contigüidad presentaba en el espacio situaciones y acciones que, desde el punto de vista narrativo, transcurrían independientemente una de la otra, una como «trasfondo» de la otra. Sin embargo, se conectaban a nivel de la dramaturgia dinámica, a través del ritmo, los colores de la energía y las asociaciones que podían suscitar. El espectador era consciente de que no existían relaciones de causa y efecto entre las acciones del sastre judío y las de los constructores de la Nueva Sociedad. Sin embargo, la contigüidad hacía que las diferentes partituras se aproximaran a través de insólitos efectos visuales, auditivos y olfativos. Uno de los constructores de la Nueva Sociedad, con el nombre de batalla de Juana de Arco (Julia Varley), testimoniaba su fe repitiendo la asunción a la hoguera y el martirio entre las llamas. En el clímax dramático del monólogo, el sastre judío soplabla una vieja plancha a carbón liberando una multitud de chispas. Planchaba un vestido en una nube de vapor y olor a tela quemada.

En casi todos mis espectáculos, luego de *El evangelio de Oxyrhincus*, se movía un personaje que no pertenecía al contexto narrativo evidente. No se trataba de una aparición anecdótica, era una presencia real y ambigua que cruzaba continuamente las órbitas de los otros personajes. El espectador la percibía como un personaje gracias a la fuerza de persuasión de su dramaturgia orgánica. El efecto cautivante y de extrañamiento de esta figura no era una consecuencia de las líneas narrativas explícitas: era la contigüidad la que establecía cruces y conexiones imprevistas. En la mente del director, este «personaje» pertenecía a una historia secreta que, de manera elíptica y fragmentaria, afloraba en los intersticios de aquella historia evidente. Pero en la mente de los espectadores, asumía otros significados.

Pienso en el Trickster (Iben Nagel Rasmussen) de *Talabot*, mitad ser humano y mitad animal, que seguía a los otros personajes imitando sus pasiones y sufrimientos; o en Doña Música (Julia Varley), en *Kaasmos*, la

Muerte invisible que danzaba en torno a los personajes de una novela de Kafka. En *Sal*, un personaje indefinible (Jan Ferslev) sentado fuera del círculo que delimitaba netamente el espacio escénico, accionaba independientemente de la actriz (Roberta Carreri). Parecía su apuntador o su sombra, y sin embargo su música y sus movimientos no correspondían a los de la protagonista en el centro del espacio.

En *Dentro del esqueleto de la ballena* he aprovechado al máximo las posibilidades de la simultaneidad/contigüidad. El espectáculo provenía de *Kaosmos*, creado cuatro años antes, pero la nueva versión fue despojada de la dramaturgia narrativa de este espectáculo: trajes, colores, objetos, accesorios, referencias narrativas. Quedaron los cantos y las partituras orgánicas, los diseños de todas las acciones de los actores, sin los objetos que habían sido sacados y justificados por esas acciones.

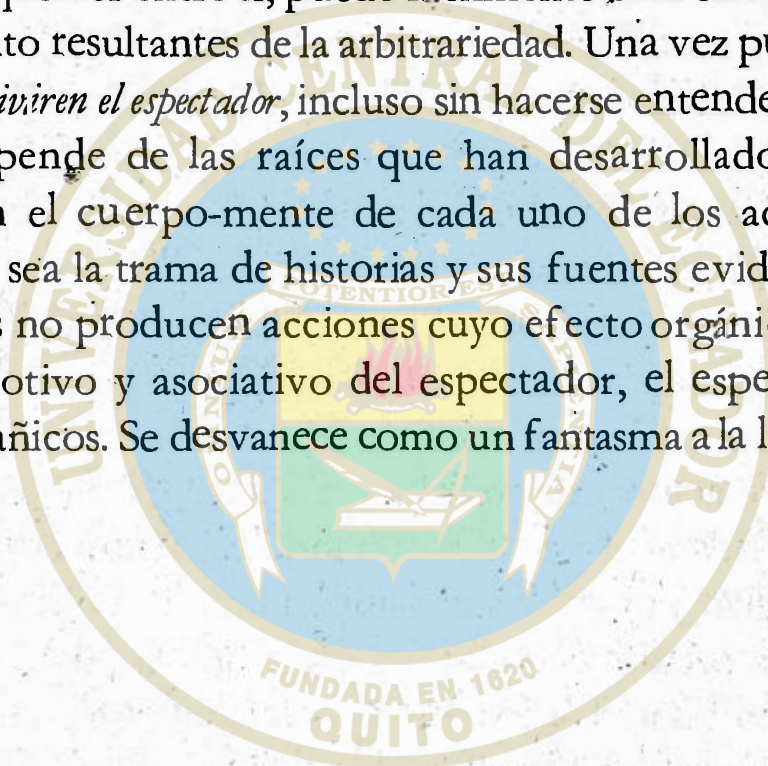
Sobre esta dramaturgia dinámica injerté los textos de *El evangelio de Oxyrhincus*. En ese espectáculo se decían en copto, griego de la *koiné* y en Idish. Acá, estos textos eran comprensibles e interpretaban de manera blasfema las palabras de las Sagradas Escrituras.

De los nueve actores de *Kaosmos*, solo siete participaron en *Dentro del esqueleto de la ballena*. A veces, respetando la partitura del espectáculo original, se dirigían a un *partner* invisible, a uno de los compañeros que se había ido. La proximidad con los otros actores daba la impresión de que se dirigían a uno de ellos. Pero sus acciones no coincidían a nivel narrativo, solo a nivel orgánico. Un octavo actor, que no había participado en *Kaosmos* (Tage Larsen), atravesaba *Dentro del esqueleto de la ballena* a pocos centímetros de los otros actores. Se encontraba físicamente en el centro, pero como un extraño, sin interactuar jamás con las acciones de los otros, como si no le incumbieran o las entrevistara de lejos. Reaccionaba en relación a un *partner*, un espeso trozo de madera que utilizaba de diferentes maneras: como un atril, un libro, un taburete, un peine, un arco de violín, una pala, una escalera, una lima de uñas, un tenedor, un binóculo, un abanico, una guillotina. La contigüidad provocaba efectos grotescos, desconcertantes y crueles. El espectador tenía la sospecha de que las acciones del actor que se movía en soledad entre los otros fueran un comentario intencional de lo que sucedía en el entorno. A veces se preguntaba si la resonancia no era puramente fortuita, otras veces notaba un efecto provocado explícitamente como contrapunto. La subversión, o el estupor, se producían en la escena final, cuando emergía el sentido secreto de su presencia.

Dentro del esqueleto de la ballena es indudablemente un ejemplo de todo lo que *no* conviene hacer en el teatro. Es importante subrayar

entonces que no fue el resultado de un proyecto preliminar de parte mía y de los actores del Odin. Fueron las circunstancias las que nos hicieron constatar cómo, en contra incluso de nuestras propias expectativas y contra las indicaciones del buen sentido, las partituras de los precedentes espectáculos mantuvieron una misteriosa eficacia y una capacidad de generar significados, incluso en ausencia de todo lo que normalmente crea un puente entre los actores y los espectadores. Cuando entrevimos esta oportunidad decidimos explorarla.

Un espectáculo basado en la simultaneidad de situaciones que no tienen nada que ver entre sí, puede fácilmente caer en la insensatez y en el aburrimiento resultantes de la arbitrariedad. Una vez puesto en práctica debe lograr *viviren el espectador*, incluso sin hacerse entender. La posibilidad de logro depende de las raíces que han desarrollado los materiales escénicos en el cuerpo-mente de cada uno de los actores. Por más refinada que sea la trama de historias y sus fuentes evidentes y secretas, si tales raíces no producen acciones cuyo efecto orgánico resuena en el universo emotivo y asociativo del espectador, el espectáculo se hace literalmente añicos. Se desvanece como un fantasma a la luz del amanecer.



EXÚ: NADAR EN UNA PRESENCIA CONTINUA

Una acción es el cambio más diminuto que incide, conscientemente o subliminalmente, en la atención del espectador, sobre su comprensión, emotividad y cinestesia. En un espectáculo teatral, es *acción* —en consecuencia concierne a la dramaturgia— tanto lo que diferentes actores hacen o dicen, como los sonidos, las músicas, las luces, los cambios del espacio, los modos de usar el traje. Son *acciones* los objetos que se transforman. No es importante poner de relieve cuántas y cuáles son las acciones de un espectáculo. Importa observar que las acciones se vuelven teatralmente eficaces solo cuando se relacionan: cuando se transforman en tejido —«texto espectacular».

El entramado se articula según dos modalidades. La primera se realiza en función del desarrollo de las acciones en el tiempo a través de una *concatenación* de causas y efectos o a través de una alternancia de acciones que representan dos desarrollos paralelos. La segunda ocurre a través de la *simultaneidad*, la presencia contigua de más acciones.

Concatenación y simultaneidad constituyen las dos dimensiones del entramado. Estos dos polos, a través de sus tensiones o de su dialéctica, activan la vida del espectáculo: las acciones trabajando, la dramaturgia.

En el candomblé brasileño, en relación con una de las divinidades Orixá, se dice: Exú tira hoy la piedra con la cual ha matado ayer al jaguar. También un espectáculo puede proporcionar la experiencia de un espacio-tiempo en el cual el pasado puede regresar y el después puede preceder a lo anterior. Un reflejo condicionado empuja a individuar las causas de lo que sucede en lo que lo ha precedido: y como ha sucedido *después* de esto, pensamos que ha sucedido *a causa* de esto. Cuando en el trabajo privilegiaba los nexos de simultaneidad, trataba de contradecir la tendencia y la necesidad del espectador de proyectar relaciones de causa y efecto en la evidente concatenación de las acciones en el tiempo.

Sentía la necesidad de tratar los materiales narrativos como si fueran fragmentos de mito, esquivarlas de arquetipos. Desde un punto de vista técnico, lo que da al mito la fuerza de atravesar épocas diferentes y

dirigirse a cada uno de nosotros es su uso del tiempo. El mito es narrado como una historia que se desarrolla, pero en realidad se desenvuelve siempre *en presencia* de todos sus diferentes episodios. Los episodios son sucesivos, uno luego del otro, y a la vez no lo son, están siempre todos allí, presentes simultáneamente en la mente del espectador o del lector. Es una historia que procede en círculo, y en el momento en el cual se vuelve sobre sí misma hace dar un brinco a nuestra mente.

En la narración-a-través-de-acciones o detrás-de-acciones, en la caja del espacio escénico que englobaba actores y espectadores, mezclaba el presente y el pasado. La dimensión temporal no estaba regulada por la razón que precede a la lengua, por el tiempo verbal que distingue netamente el presente del pasado y del futuro. Ya no eran más los tiempos verbales los que imponían su orden, sino una concatenación de acciones que era una presencia continua de pasado y presente en donde todo nadaba.

El tiempo, entonces, reencontraba su libertad y podía deslizarse hacia adelante o hacia atrás. Cuando recordamos, nuestro pensamiento procede por saltos, relaciona el pasado con las fantasías del futuro, mezcla planos y dimensiones que no respetan una sucesión cronológica o lógica.

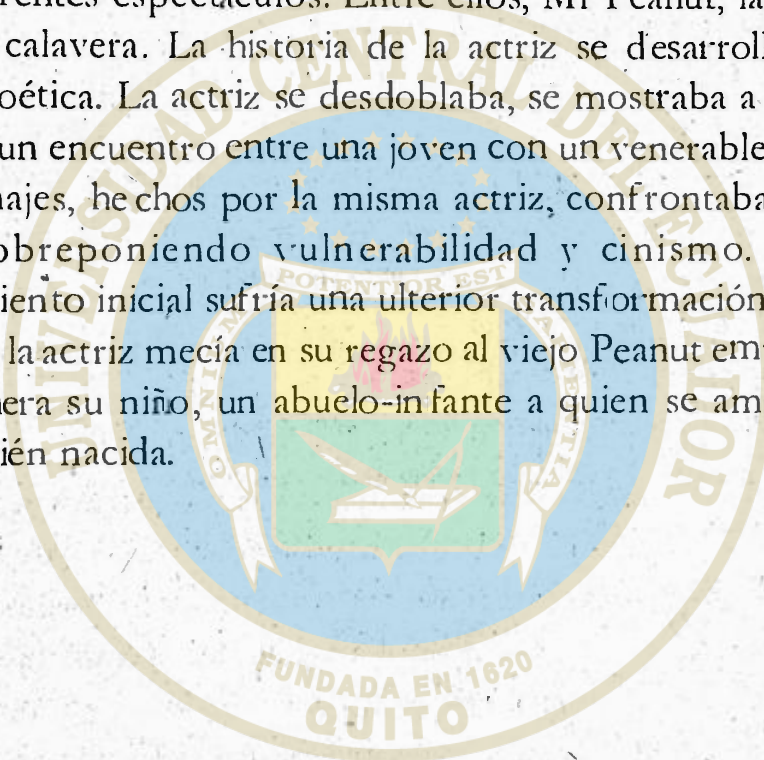
Un espectáculo puede traducir la naturaleza específica del pensamiento en la dimensión espacial: su capacidad de saltar hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, de establecer nexos entre los hechos lejanos y de seguir simultáneamente dos o más lógicas contiguas. La narración-detrás-de-las-acciones introduce la dimensión analítica sobre la dimensión del tiempo histórico: distingue los elementos potencialmente narrativos, los sopesa, los considera a la luz de las posibilidades alternativas, los ordena según concordancias o divergencias y los trastoca para evadir las categorías conocidas.

Imágenes diferentes, una detrás de la otra, constituyen ya una historia. Muchos textos psicológicos están basados sobre este simple principio. Hay cuadros o frescos en donde diversos episodios de un hecho o de una biografía que ocupan diferentes partes de un mismo paisaje. En este caso, las diferentes escenas no forman una cadena. Quien mira, puede recorrer el cuadro relacionando el conjunto de los episodios de manera siempre diferente. Así, del contenido de un solo marco, nacen muchas historias diferentes.

En *Judith* (1988) la historia era el marco que *comprimía* las distintas escenas evitando la dispersión en imágenes desconectadas. En la primera escena, la actriz (Roberta Carreri) narraba el episodio bíblico del asesinato de Holofernes por parte de Judith. Luego, el espectáculo se

volvía una orquestación de variaciones sobre hechos ya conocidos. Las acciones de la actriz no exponían la historia, sino que la interrogaban en una sucesión de perspectivas, humores, motivos y recuerdos que se negaban recíprocamente. En su recorrido laberíntico, el espectáculo avanzaba y retrocedía en el tiempo, desarrollaba un detalle en un episodio aparte, imaginaba hechos que habrían podido suceder, volviendo a proponer continuamente el mismo acmé: el goce de Judith al degollar a Holofernes.

A veces un espectáculo crecía según una dramaturgia narrativa de racimos de uva, o como un manojo de *kippi*, de cuerdas anudadas. En *El castillo de Holstebro* (1991) Julia Varley entrelazaba escenas y personajes de sus diferentes espectáculos. Entre ellos, Mr Peanut, la figura con la cabeza de calavera. La historia de la actriz se desarrollaba en clave irónica y poética. La actriz se desdoblaba, se mostraba a sí misma y al personaje, un encuentro entre una joven con un venerable anciano. Los dos personajes, hechos por la misma actriz, confrontaban juventud y muerte sobreponiendo vulnerabilidad y cinismo. Al final, el desdoblamiento inicial sufría una ulterior transformación. Acurrucada en el suelo, la actriz mecía en su regazo al viejo Peanut empequeñecido, como si fuera su niño, un abuelo-infante a quien se amamanta, O la Muerte recién nacida.



EL ORIGEN DEL CAMINO DEL ODIN

*Dos caminos se abrían en un bosque otoñal
 y dolido por no poder recorrer los a ambos,
 siendo uno solo, me detuve largamente
 y miré, dentro de lo posible, el final del primero,
 hacia donde doblaba, en medio de los arbustos.
 Luego tomé el otro, también discreto,
 tal vez con mejores pretensiones, porque había césped y menos señales
 si bien en realidad las huellas eran iguales en los dos caminos.
 Y ambos esa mañana estaban recubiertos de hojas
 que ningún paso había oscurecido.
 Mantuve el primero durante otro día,
 incluso sabiendo que otro camino lleva a otro camino,
 dudé de que alguna vez pudiera volver sobre mis pasos.
 Contaré esto con un suspiro
 año tras año:
 dos caminos divergían en un bosque y yo —
 yo tomé el menos frecuentado.
 Esto ha hecho la diferencia.*

Robert Frost: *El camino no tomado.*

El verdadero origen profesional, el que nos hace elegir el camino, no coincide muchas veces con los primeros pasos en el teatro. Para mí y para el Odin Teatret, fundado en Noruega por aspirantes a actores, la expatriación a Dinamarca representó un vuelco en nuestro modo de imaginar y hacer teatro. La emigración se volvió impulso para usar de manera resuelta nuestras debilidades técnicas y recursos humanos en un país que no conocíamos. Habíamos perdido la lengua y la natural ventaja de compartirla con nuestros espectadores. Nos habíamos vuelto tartamudos, obligados a inventarnos nuestra lengua escénica de acciones vocales y físicas.

El instinto de supervivencia, sustentado por un conocimiento de la historia del teatro, me volvió audaz. Muchas veces un extranjero no se deja inhibir por las normas y costumbres del país que lo hospeda. El comportamiento descarado del

«recién llegado» y la urgencia por resolver los problemas que nos estaban aplastando, condicionaron nuestro estilo y nuestro modo de pensar: nuestra identidad profesional.

En Oslo, cuando éramos un grupito anónimo de aficionados sin local, dinero, espectáculo y espectadores, un amigo me preguntó: entonces, ¿hacen teatro para ustedes mismos? Fue fácil responder: si hago teatro, es obvio que quiero presentar los resultados con la esperanza de que muchos espectadores lo aprecien. Por otro lado, le hice notar, ninguno me había pedido jamás que me volviera artista ni expresado el deseo de ver un espectáculo mío. Con su pregunta, tal vez, mi amigo trataba de descubrir otra cosa: qué sentido tenía para mí la decisión de hacer teatro. Cuáles eran los orígenes y el objetivo de mi resolución.

No había elegido el teatro por vocación artística. Como italiano emigrado en Noruega buscaba una solución para justificar mi diferencia. No me interesaba imponerla como una identidad con un valor específico. Quería usarla como un caballo de Troya que los habitantes recibían derribando sus muros de defensa. Mis acciones, palabras y modos de hacer—pensaba—serían justificados de manera diferente si era un artista de teatro en vez de ser un simple obrero extranjero. Críticas y opiniones se hubieran esparcido en el campo del arte y de la estética, sin tenerse de preconceptos raciales o culturales.

El teatro-caballo-de-Troya (labella imagen de Julian Beck) no quería ser la expresión de mi personalidad, sino la evasión de la personalidad en la cual los otros me encerraban. No por casualidad, en mis primeros balbuceos teatrales, hablaba de un teatro que reflejara los conflictos de la sociedad. Estaba influenciado por Brecht y por lo que había leído sobre sus espectáculos en el Berliner Ensemble. El teatro se volvía una toma de posición en un período de rencorosa «guerra fría» en la cual la lucha de clases pertenecía a mi realidad cotidiana. Estaba terminando mis estudios universitarios, pocos meses aún y ya no tendría más que ganarme el pan como soldador. Mi instrucción me había preparado para una vida de profesor de secundaria. En vez de afrontar las gratificaciones y los desafíos de este presagiado futuro, mi impulsividad hizo estallar el pequeño mundo que había edificado. El explosivo a mi disposición, y que debía aprender a dominar, era el teatro.

Mi amigo de Oslo me tenía cariño. Se amargaba al verme seguir la quimera de un teatro junto a jóvenes rechazados de la escuela de teatro. Me reía sin ninguna experiencia en teatro y con la cabeza llena de las excentricidades de un joven polaco en aquel tiempo absolutamente desconocido—Jerzy Grotowski. Nada extraño que no hubiera sido ya considerado por el ambiente profesional y por las autoridades culturales. En aquellos tiempos, el edificio teatral y el texto constituían el doble perfil del arte escénico.

Un año después, en Oslo, terminamos la preparación del espectáculo Ornitofilene con texto de Jens Bjørneboe. Lo presentamos durante algunos meses también en Suecia, Finlandia y Dinamarca. Luego vino la inesperada propuesta de la municipalidad de Holstebro. Nos ofrecía dejar Noruega y la lengua que era el

vínculo afectivo y comunicativo con los amigos que tanto significaban para mí. Debíamos renunciar al mundo conocido de la capital noruega y a nuestros primeros espectadores y transferirnos a una ciudad de 18.000 habitantes, en una región periférica de Dinamarca, conocida por su rigor religioso y desprovista de tradición teatral. Recibiríamos, en cambio, una granja desierta en las afueras de la ciudad y una subvención irrisoria.

Ya hacía muchos años que estaba en Noruega y había visto deshacerse el modo de pensar de mi educación italiana. Me había entregado a mi condición de obrero y había alcanzado una autonomía personal. Estaba atado profundamente a algunas personas que habían influido en mi desarrollo político e intelectual, y me sentía a mis anchas en un círculo de amigas y amigos, aceptado, amado. Dejaba este ambiente que me había conquistado, persona tras persona, para transferirme a una ciudad de Jutland y crear un «teatro-laboratorio» que ninguno sabía qué era. Me acompañaban cuatro noruegos reintegrados que dejaban detrás suyo familia, amigos y lengua madre. ¿Cuáles eran los motivos que estaban en las raíces de mi decisión? Y ¿cuáles las razones de mis jóvenes actores para seguirme? Cada uno de nosotros podría dar muchas y contradictorias respuestas. Se asoma en mí la duda de que cualquier reflexión sobre el propio origen no puede ser separada del hambre de vértigo y aventura, de riesgo y desafío frente a la vida. Un hambre que por juego y con solemnidad te empuja a prender fuego a tu casa, y a gozar el destello de las llamas con incredulidad y trepidación.

Coraje, tal vez, es no sucumbir totalmente a los miedos que nos frenan.

Mi primera emigración de Italia a Noruega había sido una diáspora voluntaria del mundo que conocía y reconocía, de las certezas y de las coartadas de mi cultura, de mi familia, de los profesores y oficiales del colegio militar en donde había estudiado. La separación de mi cultura fue el primer paso hacia la conquista de mi diferencia durante años de trabajo manual y continuos desplazamientos en Europa y en Asia.

Cuando este modo de vivir ya era una costumbre, decidí tirar el ancla. Me encadené al artesanado teatral y allí hice crecer mis raíces. Profundicé mis inclinaciones y excavé dentro de mí para alcanzar una patria que fuese solo mía. La emigración y el encadenamiento al artesanado teatral han hecho florecer supersticiones vitales. Todos mis esfuerzos por crear la realidad de la ficción han ocurrido para existir en otra parte. El teatro es el arte de la ubicuidad: me ha sostenido al tomar posición en las circunstancias de mi historia personal, y me ha concedido un asilo incierto frente a la arrogancia de la Historia. Me usó el oficio con paciencia y sin cinismo, siguiendo una disciplina que ha transformado una sensación de ausencia en búsqueda de presencia.

Por eso amé tanto la palabra transición. Ser en transición —me explico a mí mismo— quiere decir perseverar en escapar. ¿De qué? De la maraña de mis orígenes y de sus subsiguientes modificaciones y pequeñas estabilizaciones; de lo que soy hacia lo que sueño ser; de lo que sé hacia lo que está en acecho. Me he alejado de lo que

conocía hacia un horizonte que hoy se colora cada vez más de las buellas del regreso. Soy como el extranjero que desciende del tren, no reconoce nada y dice: esta es mi casa.

Amo al teatro porque, por su naturaleza, lo quiera o no, que lo sepa o rechace el saberlo, es extranjero. Es la Historia quien me lo cuenta. Quien practicaba el teatro como oficio, en Europa como en Asia y las Américas, ha vivido siempre en una condición de extranjero, como si estuviera de pasada. Las compañías de los actores estaban formadas por personas provenientes de diferentes regiones y de diferentes clases sociales. El teatro era extranjero en el mundo en donde vivía, entre los espectadores que lo ayudaban a vivir, sobre todo porque contradecía las fronteras y las jerarquías que ponían orden en la sociedad circundante. Por esto, a veces, ha sido una microsociedad separada, discriminada y despreciada. Y por esto ha sido, a veces, una isla de libertad.

Cuando en el siglo XX el teatro parecía destinado a morir porque aparecía inadecuado a los tiempos y exigencias de la modernidad, de su nueva economía y de sus nuevos espectáculos, la gente del teatro practicó —más por la fuerza de los hechos que por proyecto— una doble estrategia. Por un lado, indujo a la sociedad que lo rodeaba a reconocer la profesión escénica como un bien cultural que se debía proteger, liberándola de la cadena del comercio. Nuestra profesión es arte —afirmaron— y lograron hacerla subvencionar salvaguardándola detrás de un valor de herencia nacional. Y, por otro lado, mientras ocurría este cambio de mentalidad, algunos fundaron archipiélagos de pequeñas islas teatrales autónomas. Cada una de estas islas vive como extranjera en el propio ambiente cultural. Es una minoría irrelevante, pero en grado de abrirse camino en territorios nuevos, saliendo de los habituales recintos del teatro comercial o de las tradicionales representaciones artísticas.

En las giras al exterior con el Odin Teatret he experimentado la naturaleza extranjera del teatro desde otra perspectiva. Éramos extranjeros no porque veníamos de diferentes partes del mundo y teníamos lenguas diferentes, sino porque los roles se invertían. Nosotros, extranjeros, en la pequeña sala en la cual presentábamos el espectáculo, nos rolíamos patrones de casa y recibíamos a los espectadores quienes durante una hora se rolían los extranjeros de visita. Se encontraban frente a algo que era la expresión de la biografía de «otros», una manifestación de alteridad. Entraban, tomando asiento, observando, a veces como simples turistas, curiosos, comprensivos, o animados por un arrogante complejo de superioridad.

Esto sucede incluso cuando la mayoría de los espectadores considera al teatro que lo hospeda como un teatro conciudadano. El sentido de la distancia es mucho más explícito y más risible cuando el teatro proviene de países lejanos. Pero es siempre la misma relación entre «extranjeros» la que entra en juego, acá disimulada, allá revelada.

Es innegable que he integrado mis experiencias en el trabajo artístico. Al subvertirlas en ficción teatral, hoy puedo afirmar que la intensidad de este proceso de

transformación me ha transformado. Las experiencias teatrales no son de la misma cualidad que las religiosas, sin embargo, pertenecen al mismo género. Como el éxtasis que describen matemáticos y físicos en algunos momentos de su investigación. O como «la armonía cósmica» que invadía a Poincaré cuando lograba engarzar una fórmula matemática estéticamente seductora.

He experimentado los diversos modos de servirme de las ilusiones evitando que las ilusiones se sirvieran de mí. Hacer teatro quiere decir vivir de encantamientos, crear archipiélagos de islas encantadas, trágicas o grotescas, espejos del mundo que conocemos o mundos diferentes del real hasta el delirio fantástico. Pero luego del encantamiento, después de cada laberinto en donde ya nada parece cierto, rompía la varita mágica. Cada noche, luego de la última escena, regresaba a la Historia. Hacía crecer al espectáculo como un árbol sagrado, y luego yo mismo lo derrumbaba. A veces, semillas oscuras caían del follaje y se hundían en las profundidades de un espectador y germinaban, dejándolo mudo e inmóvil.

También esto era para mí el teatro: un claro poblado de la presencia de espectadores vivos e imaginarios. Me encontraba en el centro mismo de la jungla, en la agitación de mi época y sociedad, circundado por personas deseosas de ver mi trabajo, con partir mis preguntas y estudiar conmigo. Dialogaba con vivos que para mí eran extraños y con algunos muertos que amaba. Protegía mi fragilidad detrás del prestigio de una anticuada ceremonia definida teatro y considerada arte.

Así el pasado vive en el presente, y ya adulto y sabio, puedo aún ser el niño que fantaseaba al pie de una tumba. Me nutro de esas zonas de silencio que el abandono de mi cultura ha hecho brotar dentro de mí. Acciono, hablo y escribo sin pausa, anclado en la inmediatez del artesanado teatral. Espero. La espera es el presente del futuro. En este paisaje por venir, el teatro es el camino que me hace digno de volver a la infancia y de adentrarme en el tiempo con la ilusión de desvanecerme en la leyenda.

NO TEXTO, SINO CONTEXTO NARRATIVO

Con el correr de los años, la confusa heterogeneidad que durante los ensayos derivaba de la variedad de los materiales del actor, de la coexistencia de diferentes fuentes narrativas y del desarrollo de escenas simultáneas, se volvió un instrumento eficaz para segar el ramo de las certezas sobre las cuales me sentaba. Apagaban mi necesidad de evadir mis inclinaciones y costumbres y de descubrir una pista inesperada en la jungla en la cual me había metido. Pero también tenía ganas de volver a encontrar la experiencia que había vivido como un trauma en tiempos de *La casa del padre*, mi cuarto espectáculo.

Los primeros espectáculos del Odin –*Ornitofilene* (1965), *Kaspariana* (1967) y *Ferai* (1969)– tenían como fuente diferentes textos, del noruego Jens Bjørneboe y de los daneses Ole Sarvig y Peter Seeberg, respectivamente. Sin embargo, fui obligado a interferir radicalmente sobre la obra escrita a causa de las contingencias objetivas. El texto de Jens Bjørneboe tenía quince personajes, una veintena de escenas que se desarrollaban en diferentes lugares y duraba un par de horas. Yo tenía solo cuatro actores que durante una hora de espectáculo accionaban todo el tiempo entre los espectadores. *Ferai* tenía cinco personajes y numerosos cambios de escena; yo tenía ocho actores y las distintas situaciones dramáticas se desarrollaban en un espacio desnudo. *Kaspariana* era un largo texto poético sin personajes ni subdivisiones. Extraje algunos personajes del texto, los otros me los inventé. Estas restricciones me enseñaron a intervenir sobre un texto por motivos pragmáticos, no por originalidad creativa. Por esto agregaba, durante los ensayos, escenas sin diálogo o fragmentos provenientes de otras obras del mismo autor.

Las características de los textos, que no correspondían a las condiciones materiales que tenía a mi disposición, me enseñaron a conducir a los actores sin partir de los personajes enraizados en una estructura narrativa escrita. Además, cuando había largos monólogos, sentía la necesidad de traducirlos en soluciones teatrales, o sea, visibles. En *Ornitofilene*, el protagonista contaba que había sido torturado por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Preparé una escena

de violencia, intercalada por la auténtica carta de un joven partisano noruego fusilado por los nazistas. En *Ferai*, un mensajero describía extensamente el combate de los pretendientes al trono. Corté todo el monólogo y lo sustituí por un combate acrobático.

Me partía la cabeza para descubrir soluciones escénicas de situaciones que funcionaban solo sobre el papel. ¿Cuál era el equivalente de una muchedumbre en una plaza alrededor de Kaspar Hauser cuando se tienen solo seis actores? ¿Cómo informar inmediatamente al espectador, con una imagen sintética y densa, acerca de las condiciones de vida de esta muchedumbre? Pensé en un suelo recubierto de pan pisado y hecho migajas en medio de la indiferencia: una sociedad opulenta crecida en lo superfluo.

En *Ornitofilene* el verdugo se auto-flagelaba, y la víctima torturada se balanceaba en el aire, revolcándose en el suelo con gritos de placer. En *Ferai* el joven y democrático rey predicaba sus ideales de igualdad arrodillado sobre la espalda del adversario derrotado. Interrumpía imprevistamente el desarrollo rectilíneo con el entramado de dos o más acciones simultáneas contrastantes. Pero la estructura de la anécdota y las visiones existenciales del texto —y por consiguiente las del autor— para mí eran importantes. El texto era como un viento que exhalaba en una dirección. El espectáculo navegaba a contraviento. Pero incluso procediendo en la dirección contraria, era por la fuerza del viento que el espectáculo se orientaba y encontraba su ruta.

La casa del padre (1972) me reveló otro camino. Otra vez las restricciones me habían puesto de espaldas a la pared. Habíamos esperado durante meses un nuevo texto de Peter Seeberg, pero cuando nos lo entregó, recordaba la temática de *Ferai*. No podíamos esperar una nueva propuesta. Decidí, con el consenso de los actores, teatralizar la biografía del joven Dostoievski que había apenas leído en un libro de Alain Besançon. Me sentía desnudo: era la primera vez que me lanzaba en un espectáculo sin el hilo seguro de sucesos descritos en un texto. Ahora me tocaba a mí construir una trama, elegir, entre tantos otros, los episodios salientes, condensarlos, hilvanar diálogos, concebir un final eficaz. Comencé por una improvisación: la casa del padre de Dostoievski. Los mujik entran de noche en la casa del patrón y lo matan en su lecho. Era su venganza contra el patriarca que abusaba de sus jóvenes hijas.

A esta improvisación, que dio luego el nombre al espectáculo, siguieron muchas otras inspiradas en hechos históricos y literarios de la época del autor ruso, pero también episodios de la historia contemporánea de los actores y mía. Reaccionaba con renuencia y

temor a las impresiones provocadas por el trabajo de los actores. Sus materiales estaban saturados de erotismo, vehemencia y vulnerabilidad. Accionaban sobre mi sensibilidad como si fueran ácidos, y habían disuelto la constelación temática (la biografía y novelas de Dostoievski) en un *contexto en vida* que me hacía sentir inseguro y confuso. Sin personajes y sin una sucesión previa de escenas y diálogos que garantizaran el desarrollo de la narración, las acciones de los actores se desparramaban como chispas en todas las direcciones arrastrándome en una noche oscura. Cuanto más elaboraba sus improvisaciones, más me distanciaba del tema de partida. Era tragado y me extraviaba en un gigantesco cuerpo.

Fue, tal vez, la experiencia más tormentosa y la revelación más extraordinaria de mi vida profesional: *mi trabajo de director era guiado no por significados, sino por acciones reales de los actores y por la sincronía de sus relaciones: la dramaturgia orgánica*. Era el Leviatán que me trastornaba y sacudía. Mi razón fue puesta a prueba durante casi dos años, lo que duró la preparación del espectáculo. Este proceso tan impensable me abrió los sentidos: descubrí matices, pliegues y tonos jamás vistos en los materiales de los actores. De mi nueva conciencia, me di cuenta sólo en los espectáculos sucesivos.

Al final de los ensayos de *La casa del padre* dudaba entre presentarlo o no a los espectadores. El espectáculo me tocaba, dejando una estela de resonancia incomprensible dentro de mí. Pero no tenía nada que ver con la vida y obras de Dostoievski, a lo sumo podía admitir que estaba inspirado en él. No lograba explicarme qué *decía* el espectáculo. No tenía un hilo narrativo evidente y estaba desprovisto de las referencias más elementales que generalmente ayudan al espectador a seguir la historia. Aún más, los actores hablaban un ruso inventado. Estábamos en 1972, un período de fuertes tensiones políticas en Europa y de espectáculos socialmente comprometidos. En mi estado de perplejidad, invité al Odin Teatret a todos los alumnos de Holstebro. No tenían que pagar la entrada, pero en cambio tenían que escribir una composición con sus reacciones.

Asistieron niños de la primaria que no sabían qué era el teatro, y adolescentes de la secundaria. Escribieron y entregaron sus comentarios. Un niño que no había ido jamás al teatro, contó acerca de su sorpresa al llegar a la clase y ser cargado en un autobús y terminar en una sala oscura entre adultos que corrían a ciegas alrededor suyo y se tiraban a sus pies cantando a gritos. Le había gustado no ir a la escuela, pero el teatro le daba miedo. Una niña escribió que en la oscuridad de *La casa del padre* era como si se hubiera deslizado en el útero materno. Otro era

incapaz de describir sus emociones y pedía disculpas por habernos considerado parásitos. Muchos escribieron, irritados o con estupor, que no habían entendido nada, pero que habían sido capturados por el espectáculo. No se habían aburrido y no lograban explicarse la razón.

Estos comentarios me volvieron consciente de las indefinibles maneras en las cuales un espectáculo vive en el interior del espectador. Me señalaron una dimensión invisible y poco conocida de la experiencia teatral: un espectáculo es una realidad concreta e inmaterial que escapa a sus autores, y que irradia una lógica emotiva distinta para cada uno de los espectadores. Es la *temperatura* de la dramaturgia orgánica de los actores la que atrae, incluso siendo inexplicable y amenazadora.

He conservado la tradición de invitar a los alumnos de Holstebro al final de los ensayos de un espectáculo. Los niños no pueden ser seducidos por metáforas, interpretaciones originales, imágenes simbólicas, citas conocidas, abstracciones y textos de autores famosos. Ven, literalmente, lo que se les presenta delante de sí, no lo que esto quiere representar. Ante sus ojos, dos vagabundos que esperan a un cierto señor Godot no representan la condición existencial, sino dos adultos que conversan durante dos largas horas. Aún hoy, los alumnos de las escuelas son mis primeros espectadores. Sus reacciones escritas, para mí son preciosas: me señalan si mi trabajo sobre los distintos niveles de la dramaturgia ha reforzado o adormecido al Leviatán.

Luego de *La casa del padre*, era consciente de que un espectáculo no presentaba una única historia que yo había interpretado, negado, injertado a experiencias personales o históricas. Incluso los espectadores no filtraban, a través de las acciones del espectáculo, una historia idéntica. Así comenzó a coagularse en mi mente un axioma: la dramaturgia narrativa debe ser pensada en plural—más temas, más puntos de partida, más historias.

Las improvisaciones de los actores asumieron cada vez más importancia. Los materiales orgánicos que surgían no eran programados como ilustraciones, comentarios o interpretaciones de un texto o un tema del espectáculo. Las partituras resultantes constituían una lluvia de estímulos sensoriales que me precipitaban en una turbulencia, indescifrable o incoherente si se siguen los criterios narrativos normales, pero con una sorprendente potencialidad de significados.

Me acostumbré a no concentrarme, durante las improvisaciones de los actores, en el hilo de una historia comprensible, sino a distinguir acciones y reacciones, *salts*, impulsos, direcciones en el espacio, posturas en introversión y extroversión, tensiones tenues o fuertes. Las

improvisaciones se presentaban ante mis sentidos como un denso flujo de acciones cuyo ritmo, dinamismo, tonicidad, carácter ilustrativo o alusivo se contradecían continuamente haciéndome enfrentar con la pregunta: ¿de qué se trata? ¿Qué dicen?

Se volvía cada vez más evidente para mí que podía desarrollar este flujo en las dos dimensiones contrastantes de la simultaneidad y de la concatenación. Pero la lluvia de acciones no se dejaba reconducir fácilmente a uno de los temas de partida, ni me ayudaba a individuar un núcleo narrativo inmediato. Suscitaba frecuentemente asociaciones inconcebibles e inadmisibles que me remolcaban más allá del territorio delimitado por las fuentes iniciales.

Durante los ensayos de *La casa del padre* había descubierto que los acontecimientos biográficos de Dostoievski y de varios episodios de sus novelas me ayudaban a justificar las elecciones que realizaba en el nivel orgánico del espectáculo. Al cortar, modelar e integrar los materiales de los actores, me orientaba primariamente hacia su *bias* escénico, hacia la propiedad orgánica de convencer y aguijonear mis sentidos. Justificaba mis elecciones en relación con una o más fuentes de partida, o con otras que emergían en el transcurso de los ensayos. Dramatizaba las acciones de los actores en micro-narraciones, amalgamándolas en un marco narrativo más amplio que para mí tuviera un sentido.

Ya sabía que el tema del próximo espectáculo debía ser una puerta a través de la cual huir hacia un mundo de preguntas. En efecto; *Ven! Y el día será nuestro* (1976) no partió del texto de un autor. La fuente inicial fue el hambre del oro de los *conquistadores* españoles del Nuevo Mundo. Me atraía la energía salvaje que los había empujado a desafiar un océano en naves de una veintena de metros, a marchar de una punta a la otra de un continente desconocido y amenazador, superando montañas, selvas y desiertos con la pasión intacta por su divinidad: un metal amarillento. Habían amado y violado mujeres indígenas, masacrado enteras poblaciones, generado nuevas razas sin dejarse espantar por la muerte violenta de quien los había precedido.

En el transcurso de los ensayos que duraron, con alguna interrupción, más de dos años, se introdujo otro tema: la masa infeliz o perseguida de los europeos que zarparon hacia las Américas, su fuga de un destino de miseria, el deseo de emancipación y de vida digna. La nueva *f fuente* era un intrincado hecho histórico que yo me resumía en una sola frase: el encuentro entre los pioneros europeos y las poblaciones indígenas en el Nuevo Mundo. Pero este vasto marco ofrecía miles de contextos detallados: el celo de los puritanos y el potlatch de los indígenas, las

hogueras del fanatismo protestante y las visiones del guerrero-chamán Crazy Horse, las masacres perpetradas por el General Custer al son de música irlandesa y la violación de una miríada de culturas como acto de nacimiento de una nación que recibía a los desheredados de cada parte del mundo. A primera vista tenía solo la dificultad de la elección para inspirarme en los miles de episodios históricos de este choque despiadado entre fuerzas desiguales. Pero comenzaron a fascinarme cada vez más los aspectos paradójicos de las improvisaciones de los actores, su ímpetu vital, la sensualidad y el desenfreno sin tapujos.

El proceso de creación, entendido como viaje en el propio microcosmos y encuentro con el propio «otro», se volvía el equivalente del viaje del emigrante en una geografía ignota. Era asombroso el modo en el cual, delante de mis ojos, se componía y al mismo tiempo se desintegraba una identidad. Los sensatos pioneros se apropiaban de la indumentaria de los indios y se la ponían frenéticamente como trofeos, como una nueva piel que ocultara la miseria y la mezquindad de su historia de excluidos. Frente a este comportamiento mi desconcierto era superado solo al ver a los indígenas que, en ropas europeas, se esforzaban por imitar la furia de los vencedores.

No podía resistir un movimiento de simpatía hacia los emigrantes que habían dejado familia, patria y lengua. Habían atravesado el mar, apiñados como bestias, hacia un sueño de libertad: un pedazo de tierra para cultivar. Frente a ellos se erguía la imagen indeleble de la población autóctona despojada de todo. Lo que jamás había imaginado o programado, era la idea de construir la *presencia* de los colonos —que anhelaban procurarse honestamente el pan con el sudor de la frente— basada en la desenfrenada vitalidad de las improvisaciones de mis actores. Tomado por sorpresa, aprendía algo sobre mi identidad de emigrado y de «occidental».

Durante los ensayos ni los actores ni yo pensábamos en términos de personaje. El trabajo para *La casa del padre*, *Kaspariana* y *Feraí*, había determinado un modo particular de relacionarnos con este aspecto del proceso creativo. La así llamada «construcción del personaje» consistía en el componer un caleidoscopio de acciones estructuradas de manera que orientaran o desorientaran al espectador. Los espectáculos crecían a través de improvisaciones. Las motivaciones personales del actor que trabajaba casi siempre sin texto escrito, constituían las raíces sólidas que generaban una cosecha de acciones que el director modelaba en «personajes» a los ojos del espectador.

En el programa de sala, los personajes de *¡Ven! Y el día será nuestro* no tenían un nombre, pero estaban marcados por un objeto: con el

banyo: Roberta Carreri; con el vestido blanco: Else Marie Laukvik; con el tamburo: Iben Nagel Rasmussen; con la guitarra: Tom Fjordefalk¹³; con el violín: Tage Larsen; con el libro: Torgeir Wethal. Esto no quería decir que el actor no tuviera su hilo interno que justificaba y mantenía coherentemente unidas sus acciones y sus escenas. Pero este hilo –o subpartitura– era muy personal, no compartido con el director y, sobre todo, era un punto de llegada. No derivaba de la interpretación de un personaje preexistente.

Ya estaba convencido de que la dramaturgia narrativa de un espectáculo consistía en una multiplicidad de historias. Creía en un espectáculo constituido por más espectáculos, cada uno con su historia contada de manera diferente. A veces, estas historias eran evidenciadas al espectador. Otras veces, escondía una o más de ellas, y las dejaba aflorar en modo discontinuo, por alusiones. Muchas veces era en la escena final en donde revelaba el sentido de la historia «invisible», diseminada en el espectáculo en ínfimas dosis. Trabajar con más historias me permitía aplicar diferentes sistemas de causalidad y lógicas narrativas opuestas. Los elementos esenciales de las diferentes historias tenían una función múltiple y los usaba de manera variada en cada una de las historias del espectáculo. Los puntos de encuentro de los elementos esenciales de las diversas historias eran el fundamento de mi dramaturgia narrativa.

Era evidente que la contigüidad de las partituras de actores y de episodios narrativos en el mismo espacio escénico potenciaba el entramado simultáneo de diversas historias. *El evangelio de Oxyrhincus* me permitió explorar estas posibilidades en 1985. Una vez terminado el espectáculo, sostenía que *El evangelio de Oxyrhincus* era la historia de Stalin. Lo escribí incluso en el programa. Pero había partido con un esbozo de representación basado en una novela de Borges, *El muerto*, ambientada en una banda de gauchos criminales del Uruguay. Mis actores y yo trabajamos algunas semanas sobre este texto. Más tarde, no comencé los ensayos con las habituales improvisaciones. Les encomendé, en cambio, la tarea de crear «mármol»: una sucesión de acciones reales construidas en frío y exentas de toda motivación personal. Luego de que estas partituras fueron fijadas, me puse a elaborarlas. Creé relaciones entre los actores e hilvané escenas que podían tener un sentido o estaban radicadas simplemente en el ritmo y en la eficacia orgánica.

No tenía un tema, o una constelación de textos, alrededor de los cuales hacer crecer el espectáculo. En mi cabeza zumbaba una frase:

¹³ Tom Fjordefalk, sueco, trabajó con el Odín Teatret durante el período 1974-1979.

leones enloquecidos en el desierto. Agregué, poco a poco, dichos jasídicos y textos de los evangelios gnósticos sacados a la luz en la ciudad helenística de Oxyrhincus, la actual Behnesa, en Egipto. Yo mismo me divertía escribiendo parábolas y diálogos sacrílegos. Hice traducir a los actores todos los textos al copto. Esta lengua muerta, que había sido la de los primeros cristianos, para mí era la equivalente a la lengua actual de la política, de los espejismos colectivos, de la fe que ciega. La revuelta enterrada viva: esta frase llegó en el transcurso de los ensayos y comenzó a perseguirme. Veía hombres y mujeres de la Revuelta, santos y nihilistas, escalar el Calvario y reunirse a los pies de la Cruz: Buda y Francisco de Asís, Mahoma y Teresa de Ávila, Jacob Frank y Zarathustra, el capitán Achab y Mirabai. ¿Cuándo relacioné la Revuelta enterrada viva con Antígona? ¿Y cuándo me puse a desarrollar la historia de los *cangaçoiros* —los fuera de la ley brasileños que rodeaban a un falso mesías, mientras el sastre jasídico cantaba y danzaba a la espera de su Mesías? ¿Fue cuando pensaba en los leones enloquecidos en el desierto? ¿O cuando imaginé que se creían los ángeles exterminadores de las mitologías religiosas, que descendieron a la tierra para realizar la era de la justicia? ¿O era simplemente la continuación profundizada de *El muerto* de Borges? Y ¿cuándo decidí impregnar cada escena de la presencia inmaterial de Sosso Djughashvili, conocido como Joseph Stalin, cuya tranquilizadora sonrisa paternal traslucía sangre?

Me resulta difícil responder. La biografía del dictador ruso se volvió la caja que encerraba y me justificaba los distintos cofrecitos, joyeros y estuches con historias, asociaciones y necesidades emotivas afloradas y elaboradas en el transcurso de los ensayos.

Durante los ensayos, navegué por mucho tiempo sin timón ni ruta, inseguro y a veces desesperado. Estaba exhausto por el doble esfuerzo de luchar contra mis dudas y mostrarme confiado ante los ojos de los actores. Intentaba utilizar sus materiales para contar más historias al mismo tiempo. Quise involucrar a los espectadores en una liturgia. Debían leer en coro, junto a los actores, algunos textos del programa: paráfrasis de parábolas y dichos de los evangélicos apócrifos. Imaginaba el ritmo cardíaco del espectáculo con una sístole y una diástole: el espectador caía en la ilusión escénica en una penumbra animada por velas, e imprevistamente se encendían las luces de la sala, el tiempo-espacio escénico se hacía añicos y espectadores y actores leían un texto juntos en voz alta, como una letanía. Soñaba una misa de odio, un remedio para exorcizar mi dolor por el golpe de estado del general Jaruzelski en Polonia y el exilio de Grotowski. Mantuve esta estructura dialógica hasta los espectáculos para las escuelas de Hosltebro. De un

día para el otro la cancelé. Me puse a elaborar una nueva, en busca de un espectáculo que no fuera una construcción mental, sino que respirara.

A diferencia de *¡Ven! Y el día será nuestro*, desde el inicio había asignado a los actores sus personajes. Les pedí que elaboraran las biografías y encontraran sus propias palabras. De esta forma teníamos seis historias más la mía. Los siete caminos o contextos diversos, debían desembocar en un nuevo espectáculo. Los personajes eran: Sabbatai Zevi, el judío que en el siglo diecisiete se hizo pasar como el Mesías y abjuró haciéndose musulmán (Torgeir Wethal); Antígona y su hermano Polinices (Roberta Carreri y Francis Pardeilhan), Juana de Arco (Julia Varley), el Gran Inquisidor de *Los hermanos Karamazov* (Tage Larsen), y un piadoso judío jasídico (Else Marie Laukvik). Saqué la séptima historia, la mía, de *El muerto* de Borges y agregué, como sombra, el personaje del Golem (Christoph Falke¹⁴). El proceso de trabajo sobre los personajes y sobre las historias de los actores y del director concluyó con un texto literario y con un espectáculo sobre las manifestaciones de la fe en nuestro tiempo. Pero esta experiencia reveló una perspectiva técnica impensada: el contexto narrativo no había sido el punto de partida del espectáculo, como había sucedido hasta ahora, sino el punto de llegada.

¿Cómo contar una historia que no se conoce, mientras se está contando otra? Esta preguntaha sintetizado los desafíos técnicos de mi dramaturgia narrativa en los últimos años. *El evangelio de Oxyrhincus* fue una etapa fundamental para la exploración de los modos de elaborar una constelación de referencias, interacciones y nexos entre las distintas fuentes—evidentes y escondidas—de un espectáculo. Al mismo tiempo, el trabajo mostró que era posible compactar esta constelación en un organismo unitario impregnado de múltiples sentidos. *Esta constelación era para mí el contexto narrativo*. Narrar-detrás-de-las-acciones se había vuelto la ocasión de amalgamar historias y elementos narrativos disímiles y distantes para *descubrir un contexto no programado y darle vida*.

He pagado este conocimiento con incertidumbres y desconcierto. Estos estados de ánimo ya nunca más han abandonado mi trabajo de director. En busca de un contexto narrativo, mis actores y yo parecíamos una jauría que perseguía una presa que tal vez existía o tal vez no existía. Procedían juntos, se dispersaban, atravesaban un campo, se metían en matorrales y fosos que ponían a prueba su habilidad y sus energías, más allá de las cuales frecuentemente perdían el rastro. Pero a veces los

¹⁴ Christoph Falke, alemán. Actor y director, trabajó en el Odín Teatret durante el período 1983-1987.

perros dispersos se reunían y la jauría reconstituida hallaba la presa, descubría el contexto.

No era seguro que este *contexto* por descubrir estuviera allí para hacerse seguir. Era pura potencialidad. No sabía de qué se trataba, ni para qué podría servir. A veces, todo eso no llevaba a ningún lado. Otras veces, me seducía una huella inesperada llevándome por un terreno desconocido. En el transcurso del trabajo me daba cuenta de que *era otro espectáculo* el que me llevaba de la mano, ignorante de a dónde me conducía.

Tenía la costumbre de estar presente en cada espectáculo del Odin Teatret. Lo miraba y volvía a mirar, una noche tras otra. *El evangelio de Oxyrhincus* fue una excepción. No soportaba asistir más de dos o tres veces seguidas. Estaba obligado a hacer una pausa, a mantenerme alejado por algunos días. Me provocaba vómitos de odio, me sentía quemado por recuerdos personales, y el dolor por algunas personas queridas aplastadas por el Moloch de la política. Dejé que el grupo viajara sin mí durante largos períodos.

Frente al espectáculo, el director es uno de los espectadores. También para mí el espectáculo narraba, cada vez, historias diferentes. Solo luego de haberlo terminado y revisto muchas veces descubría la verdad o las verdades que el espectáculo *me decía*. No lo había obligado a decir una sola cosa. Había tejido una tela de araña de sentidos posibles. Lo había liberado, y el espectáculo —un ritual vacío— se erguía en mi camino sin que su voz fuera el eco de mi voz de director.

CENTRO DEL LIBRO

Son las relaciones las que cuentan. Son hilos delgados, ilusorios, templados por los años o la intensidad de un encuentro. Juntos construyen un país. Ningún mapa geográfico puede representarlo ni describirlo. Habitamos en soledad una geografía hecha de vínculos y nudos: afectos, libros, recuerdos, pasiones, colaboraciones que duran una vida. Aquí, solo nos pertenece la acción, no su fruto. Es el camino hacia el origen: nuestro centro, aquello hacia lo que tendemos. El teatro puede servir también para seguir este camino, ya que él mismo sabe que es ficción, y no finge saber.

¿Cuál es el centro? Quisiera correr como el viento. Y voy hacia atrás en el tiempo, a una escena que he leído y que ahora, ya sin prisa, puedo imaginarme en detalle. Explica todo, incluso no sabiendo por qué.

En el centro está el Emperador.

Estamos en la Ciudad Prohibida, una mañana de marzo del 1601. Li Madou se despierta antes del alba. Debe prepararse para el encuentro con el que está en el centro del Imperio Celeste, más allá de todos esos mares que un europeo debe surcar para alcanzarlo. Una preparación larga y meticulosa precede a la audiencia imperial. De ella dependerá el éxito de su misión. Debe aprender a inclinarse y a pronunciar las fórmulas del rito. Esta mañana su largo viaje encontrará su sentido.

Li Madou es la pronunciación en chino de Ricci Matteo, el jesuita y gran matemático llegado de Italia. El misionero, que soñaba con convertir al Emperador chino y a todos sus súbditos, ha vivido durante años en pequeñas ciudades de provincias, ha aprendido los dialectos, ha estudiado la filosofía de Confucio para discutir con mandarines y gente simple, siempre en espera de cruzar las puertas de Pekín, ciudad prohibida a los extranjeros. La inmensa plaza frente al Palacio del Emperador está repleta de militares, eunucos, funcionarios. Diez mil personas, tal vez el doble, tal vez tres veces más. Li Madou se da cuenta de que no podrá permanecer mucho tiempo con el Emperador, pero al menos lo verá, podrá hacerse una idea, podrá orientarse sobre cómo es, como los marineros que miran en el cielo la estrella polar. Sabe que los edificios de la Ciudad Prohibida reproducen los dibujos de las constelaciones que rotan en torno a esa estrella. El trono, en la cima de la escalinata, está listo para recibir al asiro, a punto de manifestarse.

Las acciones y las fórmulas del ritual de corte comienzan a ser ejecutadas por los allí presentes. Le toca el turno a Li Madou. Avanza hacia el trono. Se arrodilla

y se inclina hasta tocar la tierra con la frente. Alza los ojos: el trono está aún vacío. Ha tenido mala suerte. El Emperador aparecerá ante las reverencias de los otros. Pero ninguna de las diez, veinte, treinta mil personas que vienen en grupo conducidas al trono es más afortunada que él. Luego, en perfecto orden, todos son guiados hacia la salida. La plaza vuelve a ser una vasta soledad. Un ritual preciso como una fórmula matemática: un trono vacío —el centro.

Durante casi veinte años —escribe Matteo Ricci a los padres— he esperado este momento. Por este trono vacío he quemado mi casa, he comido y bebido con extranjeros, he conocido su sabiduría y su desconfianza.



TRABAJAR PARA EL TEXTO - TRABAJAR CON EL TEXTO

El contexto narrativo de un espectáculo puede ser dado por un texto previamente escrito y, en teatro, son numerosas las formas de desarrollarlo. Sin embargo, pueden ser abarcadas en dos tendencias: trabajar *para* el texto, y trabajar *con* el texto.

Trabajar *para* el texto significa asumir la obra literaria como valor principal del espectáculo. Actores, directores, organización del espacio, música y diseño de luces se comprometen a hacer brillar la cualidad y la riqueza de la obra, los posibles sobrentendidos, sus relaciones con el contexto de origen y con su contexto actual, su capacidad de irradiarse en diversas direcciones y dimensiones. No creo para nada que caracterice al *viejo* teatro. Puede ser el *non plus ultra* del *nuevo*. El teatro que trabaja *para* el texto aborda la obra literaria desde la escritura hacia una experiencia de los sentidos y de la mente. Las palabras escritas se hacen carne y pensamiento-en-acción. Amo el teatro que sigue esta vía hasta el final. Pero lo he practicado raramente.

Trabajar *con* el texto quiere decir elegir uno o más escritos, *no* para ponerse a su servicio, sino para extraer una sustancia que alimente un nuevo organismo: al espectáculo. El texto literario es usado como uno de los componentes en la vida real de la ficción escénica.

El texto literario era originariamente un organismo autónomo y acabado. Ahora es *material listo para transformarse*, inmerso en un proceso de elecciones y visiones que le son lejanas. Comienza a ser corroído por las experiencias e ideas de los actores y del director, puesto a prueba, descompuesto y reconstituido en algo ya irreconocible.

Se objetará: esto no es *con*, es *contra*. No lo creo, es solo un modo complementario de pensar.

Cuando hablo de *texto*, hablo de él como un artesano. Uso el término con su valor etimológico: texto=tejido, textura. Entiendo por esto una manufactura literaria caracterizada por un alto grado de elaboración, acabado en sí mismo. Puede ser prosa o poesía, puede haber sido compuesto pensando en el teatro o sin pensar ni siquiera mínimamente en él: una comedia, una tragedia, o una novela, una historia, una recopilación de versos o incluso un ensayo.

Un texto puede ser desmembrado o reorganizado en una forma alejada a su forma originaria. Corresponde al proceso de descomposición, descontextualización y recomposición de los materiales de la dramaturgia de un actor o al montaje de un director cinematográfico cuando entrelaza y hace interactuar dos secuencias diferentes de imágenes. Es pura técnica de dirección teatral que implica un modo de individuar y entrelazar —a través de acciones— senderos del pensamiento.

Mi relación *con* el texto era semejante a la que tenía con un actor. Lo trataba como un organismo vivo confrontándolo a sus secretos y posibles destinos.

Desde un punto de vista dramático, contar una historia, pre-existente o que se inventa durante el transcurso de los ensayos, significa infundirle vida. Esta vida no debe ser confundida con la vitalidad. Es lo que se vuelve *sentido* personal para el espectador. Infundir vida, o revitalizar el sentido, son metáforas que se relacionan con el proceso de arrancar una historia de su contexto originario y proyectarla en otro que suscite pensamientos y referencias impensadas e impensables, comenzando por los actores y el director.

Las obras de arte literarias se caracterizan por el hecho de que la *vida* invade cada uno de sus niveles de organización, cada una de sus partes, cada una de sus células. No solo el organismo entero de una pieza teatral o de una poesía sino también los pequeños nudos de palabras, imágenes y sonidos conservan la sabia huella de la mano que los ha entrelazado y les ha dado su densidad. La consecuencia es que un diálogo, una novela o una poesía pueden ser subdivididas en pequeñas «acciones verbales», racimos de palabras, imágenes y sonoridades que no se reducen, por esto, a fragmentos degradados.

Por milésima vez: son los detalles y los matices de las acciones físicas y vocales del actor los que vuelven convincente e interesante para el espectador el comportamiento de un personaje. De la misma manera, la lengua de una poesía se vuelve sugestiva para quien la lee o la escucha porque está constituida por «acciones verbales», o sea, por dinamismos significativos, sonoros y rítmicos que son más ricos y sorprendentes que los de la lengua cotidiana. Por «densidad» entendía una forma que contenía una variedad de informaciones.

Trabajar *con* el texto implicaba para mí la capacidad de descomponerlo en sus acciones verbales y reordenarlo para individuar nuevas asociaciones sonoras y mentales que se yuxtapongan a las acciones físicas. Trataba cualquier texto, incluso el más prosaico, como si fuera poesía.

Lo repito: existe una *vida* que penetra el texto-tejido. Es la que determina la compleja simplicidad que integra de manera no obvia sus diferentes componentes. Con respecto a las formas cotidianas del discurso, la poesía especialmente, procede por *deformaciones*: acercamientos inusuales de palabras, tensiones sonoras, rítmicas y semánticas, saltos de un plano a otro de la realidad, interferencias entre lógicas que en el pensamiento «normal» son incompatibles entre sí; aglomerados surreales; oxímoron y sinestesia. Se trata de una serie de procedimientos que en la terminología de la técnica literaria se reúnen bajo las etiquetas de la metáfora, la sinécdoque, la alegoría, del símbolo y de la métrica. Pero esta técnica literaria nos indica un modo de entrelazar los «sentidos del pensamiento». De ahí viene mi predilección por usar poesía como sustancia de los diálogos y monólogos de mis espectáculos.

Por esto a los actores, en el Atelier de Dullin, se les indicaba como modelos la pintura japonesa y la poesía de Poe, Baudelaire y Mallarmé. No eran modelos para imitar, sino para entrenar el pensamiento. Artaud, durante años actor de Dullin, hablaba del arte del actor como de algo que era, textualmente, una «poesía en el espacio».

Para *Kaspariana* (1967) Ole Sarvig no nos dio un texto dramático sino una poesía de una decena de páginas inspirada en la figura de Kaspar Hauser. También para *Cenizas de Brecht*, en 1980, evité las obras teatrales brechtianas y me concentré en sus poesías. En este caso, como en otros semejantes, continuaba desarrollando mi trabajo normal y artesanal de director: el montaje de las acciones.

Algo parecido ocurrió con *Mythos* (1998). Dos años antes había leído el libro de Thomas Brédsdorff *Med Andre Ord* (En otras palabras) dedicado al «lenguaje poético» de Henrik Nordbrandt, reconocido poeta danés contemporáneo. Decidí que los personajes del próximo espectáculo se expresaran con las palabras de sus poesías.

Henrik Nordbrandt vive poco tiempo en Dinamarca. Ha plantado sus raíces entre Grecia, Turquía y España. No es por cierto una persona «fácil». Cuando le propuse escribir algo para nosotros, respondió que para él era difícil trabajar en colaboración. También para el Odin es difícil trabajar en colaboración con los autores. Convinimos que estábamos hechos el uno para el otro. Acordamos que podíamos usar sus poesías ya publicadas y hacer lo que queríamos. Con una sola condición: que viese antes un espectáculo nuestro. Vino a Høstebro, vio *Kaosmos* y firmó el contrato. Era fines de 1996, y de allí en más lo volvimos a ver solo una vez, luego de tres años.

Incluso la colaboración, como el arte escénico y el lenguaje de la poesía, puede ser paradójica.

Teníamos a nuestra disposición 22 libros de poemas de Nordbrandt. Si me hubiera basado en mis gustos de lector, nunca me hubiera atrevido a tocar una poesía suya. Fue mi trabajo de director el que determinó su metamorfosis. Fue la necesidad de integrarlas en el nuevo organismo que comenzaba a tomar forma a través de las acciones de los actores. Poesías de amor y de andanzas, reflexiones existenciales, sarcásticas y desesperadas, visiones personales atroces y luminosas se volvieron palabras de Edipo y Casandra, de Odiseo, de Dédalo y Orfeo, o de un soldado brasileño que marchó contra su presidente entre los insurgentes de la columna Prestes al inicio del siglo xx.

En muchos casos, las composiciones del poeta permanecieron en su forma original. A veces las he adaptado cambiando el tiempo de un verbo, o pasando de la primera a la segunda persona, un nombre propio se agregaba o se perdía. Los casos más interesantes fueron cuando la transmutación era profunda y la vida que invadía cada una de las células de Nordbrandt mostraba plenamente su fuerza. Diferentes fragmentos de poesías podían volverse las frases que intercambiaban uno o más personajes. O bien, una misma poesía era transformada en diálogo, como sucedió con *Hvis du kunne se dig selv* (Si tú pudieras verte):

*Si tú pudieras verte en mis sueños
te escaparías gritando,
te rasguñarías la cara hasta sangrar
te rociarías con gasolina
e implorarías el fuego.
A través de las tardes de mi infancia,
de los otoños, de las lluvias,
te arrastras ahora como un fantasma del futuro
oprimida por una pena más grande
de la que creías soportable:
las cadenas que arrastras
pesan el doble de ti,
son dos veces más largas que tu tiempo,
y los fantasmas de aquellos a quienes les he quitado la vida,
furiosos, noche tras noche te atemorizan:
los horribles espectros de mis parientes,
de los compañeros de juego,
de mi primer amor.*

*De todas las puertas
 asoman huesos y cabellos.
 De los árboles que el tiempo no ha abatido aún
 cuelgan muertos quemados por el sol.
 Crecen niñas de la tierra.
 Eso, sobre lo cual caminas, es cartilago.
 Grito tu nombre
 te vuelvo a llamar de entre los muertos
 pero tú no escuchas, no sabes
 que camino a tu lado
 y que sólo tú me puedes despertar
 —incluso con el toque más sutil
 el roce de tus pestañas.*

En *Mythos*, esta poesía se vuelve diálogo entre cuatro personajes.

DÉDALO: Medea, si pudieras verte en mis sueños, te escaparías gritando. Te rasguñarías la cara hasta sangrar, te rociarías con gasolina e implorarías el fuego.

CASANDRA: De todas las puertas asoman huesos y cabellos.

MEDEA: Orfeo, llamo a mis muertos, pero no me escuchan.

ORFEO: Caminan a tu lado los fantasmas de aquellos a quienes les he quitado la vida noche tras noche.

A veces era como si la poesía fuese sometida a un proceso de evaporación. Permanecían solo algunas gotas en suspensión, agregadas como en una solitaria constelación de estrellas. De los primeros 6 versos de *Ud til baret* (Al mar):

*¡Al fin hemos llegado al mar!
 Se extiende frente a nosotros
 diez kilómetros de profundidad y lleno de secretos.
 Pero desde la llana playa en donde estamos
 se ve solo la superficie.
 Os centellea la luz del sol de julio, pero no es todo.*

quedó sólo una especie de haiku que era el leit-motiv del coro del espectáculo:

*El mar delante de nosotros
 profundo, secreto.*

*La su perficie centellea.
No es todo.*

En otras ocasiones, agregaba fragmentos provenientes de diferentes composiciones que perdían su lógica originaria y creaban otra. Exactamente como las partituras de las acciones de distintos actores, elaboradas independientemente la una de la otra, se destacaban de las intenciones originales y, entrelazadas, producían nuevos sentidos. Por ejemplo, de los versos de la poesía Gobi:

*A siete pasos de la primavera las preguntas se vuelven respuestas.
Tu rostro en la oscuridad se cubre de polvo de violetas.
A nueve noches de la montaña. A trece bocas de la locura.
Dios se masturba con su matemática asquerosa.
El desierto de Gobi cuenta sus células con arena,
nosotros con lágrimas, cuando miramos el cielo de primavera.*

de Barberblade (Hojitas de afeitar):

*Ha llegado la primavera y me ha cortado la vida
como una cajita de hojitas de afeitar
que no tengo el coraje de guardar, ni de tirar
sutiles, pequeñas hojitas de afeitar
que tienen el reflejo de los lagos de Asia.
La idea de que se oxiden
sin ser usadas me tortura tanto
como el pensamiento de usarlas.
Y cuando a veces trato de olvidarlas
en la oficina o en el bar
regresan a mí desde lugares con nombres exóticos
donde jamás he puesto un pie.
¿Pero dónde puedo posarlo, al pie, con tantas hojitas de afeitar alrededor
sin cortarme y sin partirlas?
Son tan bellas, así pequeñas.
Y porque estamos en primavera y el cielo es azul.
Y yo estoy acá y llamo y llamo
rígido como un cubito, con los ojos cerrados
hasta que caigo.*

y de *Om föräret bygger de et hospital* (En primavera construyen un hospital)

*En primavera construyen un hospital alrededor mío
para que pueda tener una pieza azul donde gritar.
No sé quiénes son. No sé qué grito.
Conozco sólo las respuestas, respuestas, respuestas...*

se fusionaron en una visión de Casandra:

A siete pasos de la primavera las preguntas se vuelven respuestas y el rostro de la noche se cubre de polvo de violetas. A nueve noches de las montañas y a trece bocas de la locura te despiertas en el laberinto y el cielo es azul. No sabes qué gritas, rígida como un cubito, con los ojos cerrados, hasta que caes.

Soy totalmente consciente del riesgo que corre este tipo de ejemplos. Eligiendo solo tres casos entre cientos se puede dar la idea de un bricolaje mecánico. Lo que era esencial, sin embargo, era el *estado de necesidad* que emergía durante el transcurso del trabajo y que derivaba del contexto preciso constituido por las acciones del actor, por sus relaciones con los otros personajes en esa escena, por la posición de la escena en el ritmo dramático total; de las acciones inmediatamente precedentes y de las subsiguientes. Este *estado de necesidad* no se puede ejemplificar. Trasladado sobre el papel, el proceso físico a través del cual los textos eran tratados como las acciones de los actores, corre el riesgo de parecerse a un juego literario que más que irrespetuoso sería necio y arbitrario.

El trabajo de refinamiento de la estructura verbal (palabra hablada y cantada) de un espectáculo podía proceder en sentido totalmente contrario: no partiendo del «lenguaje poético», sino de una prosa especializada o anecdótica. Una de las fuentes del texto de Talbot (1988) fue un artículo de una revista científica escrito por la antropóloga danesa Kirsten Hastrup. La autora había descrito cómo durante su trabajo de campo en Islandia había sido «seducida» por un hombre del *skjulte fólk*, del «pueblo escondido» de las leyendas islandesas. Para mí lo fascinante del artículo era el contraste evidente entre el discurso científico y la experiencia de seducción, percibida como real por los sentidos de la antropóloga y con escepticismo por su intelecto.

Incluso la condición de antropóloga era para mí una *fente* de inspiración. Ejemplificaba un tipo de persona que había elegido por propia voluntad dejar el país de nacimiento para desarrollar una actividad entre extranjeros, como los exploradores, los revolucionarios, doctores, misioneros y mucha gente de teatro.

Los actores y yo nos encontramos con Kirsten Hastrup y la bombardeamos con preguntas, sin saber aún qué hacer con ella que ya

había aceptado generosamente ser la protagonista de nuestra próxima aventura teatral. Le propuse escribir cien episodios autobiográficos, cada uno no podía sobrepasar una hoja. Habrían constituido parte del tejido verbal del espectáculo, más allá de ofrecer motivos de inspiración para las escenas. Otras fuentes de *Talabot* fueron la comedia del arte (que no digería, pero era una de las restricciones que me había impuesto), y una poesía del danés B.S. Ingeman, musicalizada como salmo. Además, las vicisitudes de Minik, un niño Inuit de Groenlandia que fue a Nueva York con su papá siguiendo a algunos antropólogos para dejarse estudiar. El padre murió y los antropólogos organizaron un funeral falso en presencia del niño. En realidad diseccionaron el cadáver y expusieron el esqueleto en el museo.

Muchos de los episodios escritos por Kirsten Hastrup se centraban en la relación con el padre, sus estudios, la dificultad de combinar el trabajo y la familia después de haber tenido cuatro hijos, el trabajo de campo en Islandia y su divorcio. Cada uno de los actores eligió tres episodios y los puso en escena con sus propios compañeros, indicando los textos hablados o cantados. Al mismo tiempo, los actores prepararon materiales y «nudos» en relación a sus personajes, entre los cuales estaban el Che Guevara, Antonin Artaud y el explorador de la región polar Knud Rasmussen proponiendo textos tomados de sus obras.

El texto de *Talabot*, —diálogos, monólogos y cantos— provino de estas fuentes heterogéneas, todas en prosa, casi siempre sin densidad poética. Era el entretreído del estilo cotidiano y la dramaturgia vocal y orgánica de los actores lo que hacía resaltar lo Irreal que, según Kirsten Hastrup, se vuelve empírico a través de la experiencia personal durante el trabajo de campo.

Itsi-Bitsi (1991) tenía como tema el amor y la amistad entre la actriz del Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen, y el primer poeta beat danés, Eik Skaloë, que se suicidó en los años 60, entre los viajes, la música rock, las drogas, las ilusiones de una revolución de la mente y la desesperación de un naufragio personal. El hilo narrativo —el texto era de la propia Iben— era interrumpido por escenas de diferentes espectáculos de la actriz que hablaba sobre su propio trabajo artístico y sobre los personajes a los cuales había dado vida. En el plano de la concatenación, el espectáculo desarrollaba, a través de contraposiciones, un mismo testimonio autobiográfico: una historia de autodestrucción y una de crecimiento personal.

Era la dimensión teatral, la dramaturgia orgánica y el entramado con las acciones físicas y vocales de los actores lo que borraba cada forma de pathos del texto y lo arrojaba hacia otros contextos. Como

contrapunto grotesco, indiferente o alegre, dos músicos (Jan Ferslev¹⁵ y Kai Bredholt¹⁶) en elegante traje gris y corbata vigilaban a la actriz, la socorrían y parodiaban sus sufrimientos. ¿Eran policías, ángeles de la guarda, enfermeros o una pareja de clowns?

Los episodios biográficos y profesionales que narraba la actriz (concatenaciones) y la contigüidad de la actriz con los músicos (simultaneidad) producía un efecto caleidoscópico que multiplicaba las interpretaciones. ¿Cuál era el contexto del espectáculo? ¿Un teatro en donde una actriz contaba su autobiografía? ¿Un hospital psiquiátrico con una paciente que deliraba? ¿Los recuerdos de una mujer anciana que mezclaba episodios de la realidad y de la ficción? ¿O un cabaret en donde nos entretenían musicalmente, con momentos de la vida de un tóxico dependiente que se había suicidado?

El cuento-caleidoscopio se dirigía a espectadores que debían intervenir para extraer *cada uno la propia historia*. Esto no quería decir que el espectáculo fuese abierto a todo, sin forma y multiforme como una nube. Estaba compuesto por una profusión calibrada de estímulos vocales y físicos —*sats*— cuyas correspondencias y discordancias eran entrelazadas para narrar explícitamente o sugerir más historias. Sus relaciones no estaban puestas siempre en evidencia, permanecían camufladas. No eran obvias, pero tampoco aleatorias.

No me proponía todo esto anticipadamente. Lo comprendía luego, como director, como espectador responsable. Ahora, con la distancia del tiempo, podría formularlo así: nada era dejado a lo imprevisto, de modo que el imprevisto pudiese manifestarse.

¹⁵ Jan Ferslev, músico y actor, llegó al Odín Teatret en 1987. Aún sigue trabajando (2010).

¹⁶ Kai Bredholt, músico y actor, llegó al Odín Teatret en 1990. Aún sigue trabajando (2010).

KAOSMOS

En la realidad del átomo, las partículas se mueven hacia adelante y hacia atrás en el tiempo sin inquietarse por las leyes de causa y efecto. Tenía la sensación de que una decisión imprudente o un impulso espontáneo, que para mí y para los otros acarrearba una secuela de consecuencias, fuera el cumplimiento de una prescripción llegada de lejos. De alguna parte, un antepasado, una persona que me quería, había trazado un camino. Yo lo invocaba y la elección me daba palpitaciones insoportables y un sentido de infinito poder.

Vivía esta condición como un signo de las fuerzas oscuras dentro de mí que me llevaban de la mano, y también como un encuentro con el Destino. Tal vez debería llamarlo Azar. Campeón en golpes bajos, capaz de derribarme en poco tiempo si no disponía de una estrategia rigurosa para esquivar sus estocadas y volverlas en su contra.

En un proceso artístico, el Azar no es una mamá gato que te aferra del cogote como si fueras su gatito y te lleva allí donde está la comida. El azar es una mona agresiva que salta de árbol en árbol y tú, monito imberbe, tienes que agarrarte y abrazarla fuerte para no caer, mientras se trepa, tironeándote, hacia la cima de un árbol cargado de fruta. Quería transformar en realidad escénica descripciones de sucesos, historias y biografías del pasado y del presente (que sobre el papel eran símbolos inertes), o dar cuerpo y voz a ideas, deseos, manías y emociones (que en mi cabeza eran procesos eléctricos y químicos impalpables). Ideaba esta metamorfosis según las leyes de la *serendipidad*: como una partida de dados con el Azar. Para vencer debía conocer la técnica de aprovechar a mi favor la impenetrabilidad de las situaciones, de los enredos y tramas fortuitas que se me plantaban allí de frente, durante los ensayos. Para prepararme, me sometía a esfuerzos irracionales radicados profundamente en mi mitología personal. Señalaré solamente uno.

El esfuerzo en cuestión consistía en el leer atentamente cualquier pedazo de papel escrito que caía entre mis manos: libros densos y pequeños, recopilaciones de poesías, programas de espectáculos, manifiestos artísticos, prospectos religiosos, opúsculos publicitarios,

programas de festivales, listas electorales, panfletos políticos, folletos de albergues, actas de convenciones, invitaciones de casamiento, informaciones turísticas, materiales deportivos, catálogos editoriales, fascículos, otras publicaciones, anuarios. Leía diligentemente de la primera a la última palabra. Era una inversión de tiempo bastante considerable. Me llegaba de todo: libros de regalo, prosa, poesía, ensayos, textos para comentar y manuscritos en busca de un editor o pidiéndome que les escribiera un prefacio. Trataban temas lejanos a mis intereses y gustos, pero yo no esquivaba el esfuerzo. Y era ampliamente recompensado.

En 1988 recibí un libro de Christian Ludvigsen, un querido amigo y consejero del Odin Teatret. El título era *Piedad*, el autor Georg Klein, un oncólogo húngaro refugiado en Suecia luego de la insurrección contra los soviéticos en 1956. El científico, con la vulnerabilidad de una lengua aprendida siendo adulto, describía la coexistencia precaria entre los virus y el organismo humano, y las vueltas de la ciencia que navega entre entusiasmo y desaliento. Klein también tocaba el tema del desplazamiento y las estrategias personales de adaptación al afrontar la realidad escandinava con el bagaje de su cultura de origen.

Un capítulo de *Piedad* estaba dedicado a la biografía y a la obra literaria de Attila József, un poeta para mí desconocido. Entre las muchas poesías traducidas por Klein del húngaro al sueco estaba *El séptimo*.

Cuando vengas a este mundo
siete veces te parirán.
Una vez en un cuarto en llamas
Una vez bajo una lluvia helada
Una vez en un mar de mieses
Una vez en un manicomio
Una vez en un monasterio desierto
Una vez entre los cerdos de un corral.
Seis veces lanzarás un grito.
Pero ¿de qué puede servirte?
Serás el séptimo.

Por cada enemigo que encuentres
siete habrá encontrado él.
Uno cuando comienza la fiesta
Uno cuando termina el trabajo
Uno enseña gratis a los pobres

Uno se tira al agua y aprende a nadar
 Uno es la semilla del bosque
 Uno está protegido por un ancestro furioso.
 No te ayudarán ni la astucia ni el engaño.
 Serás el séptimo.

A la amada que cortejas
 siete la seguirán.

Uno entrega su corazón por palabras
 Uno paga de su propia bolsa
 Uno se hace el soñador
 Uno espía bajo la falda
 Uno es experto en puntos
 Uno pisa el pañuelito.
 ¡Volarán a su alrededor como moscas en torno a la carne!
 Serás el séptimo.

Si te concedes el lujo de hacer versos
 siete poetas emprenderán la obra.
 Uno levanta una ciudad de mármol
 Uno nació en un sueño profundo
 Uno llama al Verbo por su nombre
 Uno mide el cielo asintiendo
 Uno se juega el alma
 Uno disecciona una rata.
 Cuatro científicos y dos arduos guerreros.
 Serás el séptimo.

Cuando todo lo escrito se cumpla
 siete irán juntos a la tumba.
 Uno acunado en un pecho turgente
 Uno tendiendo la mano hacia un joven seno
 Uno lanzando lejos el cáliz vacío
 Uno exhortando a los pobres a la victoria
 Uno trabajando como loco
 Uno con la mirada perdida en la luna.
 Caminas bajo la lápida del mundo.
 Serás el séptimo.¹⁷

¹⁷ Traducción del danés: Rina Skeel.

Attila József era admirado por su prodigiosa facultad de traducir las imágenes intelectuales más complicadas con un ritmo embriagador y una musicalidad de balada popular. Incluso a través de la aproximada versión sueca de Klein, *El séptimo* se infiltró en las grietas de mi mente, canturreando enigmas. Mi primera reacción fue: «Os develaré. Seréis una de las fuentes de mi próximo espectáculo». El Odin Teatret estaba aún representando *Talabot*, y habrían de pasar al menos un par de años antes de que pensara en un nuevo trabajo. Paciente, *El séptimo* permaneció en espera.

El padre de Attila había abandonado a la familia cuando el hijo tenía tres años. El niño había crecido en un orfanato, luego se había mantenido con los oficios más variados: maletero, camarero, marinero en el Danubio. A los 14 años se echó sobre las vías en espera del tren que pasaba cada día por su pueblo, siempre a la misma hora. Pero a un kilómetro de allí, otra persona había tenido la misma idea que él. Attila solía decir: «Algún otro murió en mi lugar». Los sobrevivientes se sienten siempre en deuda.

Los trenes se volvieron un leit-motiv en sus poesías. Una tarde de noviembre de 1937, a los 32 años, en Szárszó, sobre el Lago Balaton, Attila llegó a la estación. Con fatiga, la locomotora se puso en marcha, Attila tomó impulso, se arrodilló a un lado de la vía y, cuando el tren pasó a su lado, metió su brazo derecho entre dos vagones. El brazo fue hallado intacto, truncado en seco, a corta distancia del cuerpo arrastrado y arrasado por el tren. En su habitación, sobre la cama, estaba extendida una camisa a la cual le había cortado la manga derecha.

Diciembre de 1988¹⁸: El Odin está de gira en Chile con Talabot. Eugenio ve un video sobre la muerte de Romero, un sacerdote «pobre», asesinado por la policía de Pinochet. Lo impresiona la frase: «los pueblos merecen tener sólo lo que saben defender», y el comentario de Carolina, una monja: «escuchamos el rumor de los muros que caen, pero no el sonido del grano que crece».

Eugenio piensa ya en el próximo espectáculo: tal vez Iben podría ser la cantante Violeta Parra, y la historia que se contará es la de Jesús que regresa a la tierra en América del Sur. Otro personaje podría ser Borges. Más tarde, viendo trabajar a las cuatro actrices de más antigüedad en el grupo, las imagina en los roles de Stanislarski, Brecht, Artaud, Craig que se encuentran en la cima de una montaña.

Febrero de 1989: estamos en Attilán en la iglesia no consagrada de San Carpofo. El director cuenta a los actores de gira con Talabot, acerca del video visto en Chile.

¹⁸Todos los textos en cursiva pertenecen al libro de Julia Varley: *Intento al Oeste. Novela de un personaje*. Odin Teatrets Forlag, Hølstebro, 1996.

Hace escuchar la grabación del canto de una mujer. Pregunta en cuál país y en qué circunstancia sucede. Cada actor da una respuesta. El canto viene de un reportaje televisivo sobre Afganistán, con entrevistas a los padres de los soldados rusos que combaten allí.

Una madre que canta, imágenes de guerra, el estruendo de los muros que caen y el silencio del grano que crece: un espectáculo está levitando en la cabeza del director.

Cada vez que terminaba un espectáculo sentía que rejuvenecía: sería representado doscientas, trescientas veces en distintos lugares del mundo durante al menos un par de años. Cuando se aproximaba el momento de preparar uno nuevo, maquinaba otros proyectos de modo tal de posponer el tiempo de la extenuación y la incerteza, el confrontarse con la Esfinge, los ensayos del espectáculo que se volvería la nave almirante en el repertorio del Odin.

En febrero de 1992, las circunstancias no me permitieron más seguir posponiendo. Fui obligado a arremangarme la camisa. Tres jóvenes actores debían ser incluidos en el grupo a través de la ordalía de los ensayos. Roberta Carreri, comprometida con su responsabilidad de madre y con el espectáculo unipersonal *Judith* desde 1987, se había quedado separada del trabajo colectivo. Era importante para ella reintegrarse a los otros. Pero tres actores, Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev y Kai Bredholt estaban realizando una larga gira con *Itsi Bitsi*. Para exorcizar estas constricciones, utilicé un recurso ya usado otras veces: un espectáculo preparatorio para el verdadero espectáculo.

Habíamos hecho El Millón, nos quedaba solo hacer Mil Millones. El Millón, en repertorio desde 1978 al 1984, era un musical para 400 espectadores. Espectacular, desbordante de melodías, ritmos y colores, grotesco y lírico, entrelazaba danzas, músicas y trajes que habíamos traído de nuestros viajes por el mundo. Mil Millones debía ser aún más grandioso y con un número mayor de espectadores. El director repone la orquesta con instrumentos de aire y cuerdas; nos ponemos a componer y a aprender músicas nuevas.

Apenas me reencontré con los actores en la sala, los ensayos tomaron una dirección totalmente diferente. Abandoné la idea de *Mil Millones* y dejé que los actores improvisaran sobre una frase breve que despóticamente se agitaba en mi mente: «un fantasma vaga por Europa, el fantasma del comunismo».

Había sido testigo de profundos trastornos históricos: la caída del muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética, el regreso a la «democracia» en una media docena de países con regímenes socialistas.

Sin importar hacia dónde dirigiera la mirada, a floraba el fantasma del comunismo que vagaba, repudiado por todos, golpeando las puertas atrancadas, rechazado en cada una de las fronteras. Se parecía a Lear: un viejo canoso, ciego, loco y desesperado, incapaz de comprender. Apretaba contra su pecho un pedazo de hielo cuyo corazón era un libro congelado: *El manifiesto comunista* de Marx. Estaba acompañado por una muchedumbre de mujeres —madres, hermanas y mujeres de las víctimas de Lenin y Stalin— que salmodiaban el *Requiem* de Anna Ajmátova:

Te llevaron al alba,
Fui detrás de ti, como en un funeral,
En la habitación oscura los niños lloraban,
Sobre tus labios el frío del ícono.
El sudor mortal sobre la frente.
Diecisiete meses que grito,
Me tiré a los pies del verdugo,
Todo se volvió confuso para siempre,
Ahora no logro comprender
Quién es bestia y quién hombre.

Improvisamos partiendo de núcleos de palabras, las transformamos en cantos y poesías. Vinimos con propuestas sobre la muerte y la tumba de un libro. Trabajamos sobre una danza cuyos pasos eran olas marinas. [...] Hicimos aparecer el mar. Mujeres harapientas bailaban sobre él al ritmo de una alegre música, se liberaban de los trapos ostentando vestidos immaculados: eran las madres rusas que habían perdido a sus hijos en el gulag, una de ellas era poeta. El viejo fantasma que todos rechazaban se arrastraba entre la pila de harapos, transformándose en mujer vestida de blanco, un pañuelo en la cabeza como una babushka. Nuestro canto de una poesía de Nordhal Grieg acompañaba su transformación:

*Como un campo de trigo arde la muerte.
Cada vida gira se arremolina más pura
En su immaculado padecer.
Son los mejores los que mueren.*

*Los mejores son masacrados en una cárcel,
Cogidos por el fuego y por el mar.
Los mejores no serán nuestro porvenir.
Los mejores están ocupados en morir.*

Las mujeres enrollaban el mar hecho de barapos y recuerdos, lo cargaban sobre sus espaldas y salían. Sobre su árido fondo yacía un libro —El manifiesto comunista de Marx— encapsulado en un bloque de hielo.

Materiales, cantos y escenas enteras fueron dejadas de lado cuando Jan y Kai regresaron de la gira. Iben se tomó aún tres meses libres para terminar un libro que estaba escribiendo. Sin embargo, todos nos reencontramos en Italia, durante un fin de semana.

Marzo de 1992: estamos en Padua, huéspedes del Teatrocontinuo, para un encuentro de la Universidad del Teatro Eurasiático. La discusión gira en torno a los términos «partitura» y «subpartitura». Los actores trabajan prácticamente sobre un texto propuesto por Thomas Bredsdorff, elegido entre muchos otros textos sugeridos por los participantes. Es la novela de Franz Kafka, Ante la ley retomada en El proceso: un Guardián prohíbe la entrada a un hombre de campo que pide acceder a la Ley. El hombre espera en vano una vida entera. La novela es analizada y comentada por los estudiosos, luego los actores la cuentan teatralmente siguiendo los caminos de su dramaturgia personal.

Parece imposible que un director pueda decir a sus actores: dad lo mejor y tensad al máximo vuestro arco. Sin embargo, sabed que todos nuestros esfuerzos —los de ustedes y los míos— tienen solo el objetivo de ganar tiempo. No están dirigidos al objetivo para el cual nos preparamos ya desde hace tiempo: un nuevo espectáculo. Debemos dar a Iben la posibilidad de terminar su libro. Ustedes lo saben: para mí el teatro pierde su sentido si *mi ambiente* no está completo, si no está presente por entero ese núcleo de personas a las cuales estoy unido, algunas de las cuales han compartido la aventura de todos mis espectáculos. ¿Pero qué hacer en el entretiem po en espera del regreso de Iben? ¿Cómo podemos llenar, sensatamente, la espera del espectáculo para el cual nos estamos preparando desde hace meses? ¿Qué es sensato o insensato en un proceso creativo, cuando cada uno de nosotros es parte del hilo que mantiene junto el collar de nuestras voluntades, aspiraciones y necesidades?

Al regresar a Holstebro luego del paréntesis de Padua, debo haber dicho algo así a mis actores. Mi tarea era transformar ese sentido de suspensión en un valor personal para cada uno de nosotros. Se me ocurrió la idea de iniciar un espectáculo para niños con todo el grupo. Podría entonces seleccionar y montar las escenas más interesantes con los tres actores más jóvenes. Hubieran tenido entonces un espectáculo propio. Esta vez la fuente era una sola: *El libro de la selva* de Kipling.

Partí de una improvisación: «la lobeidad» —el ser, el sentirse y el ser considerado un lobo. Fijé cada improvisación individual y la elaboré largamente hasta terminarla como un espectáculo breve. Agregaba vestidos y objetos, y los envolvía en música y cantos. A veces, introducía uno o más actores para resolver tareas funcionales: levantar un cuerpo del piso o seguir a un actor como si fuera la sombra.

Mayo de 1992: El director quiere preparar un espectáculo para niños partiendo de El libro de la selva de Kipling. Propone una improvisación: «Sobre una alfombra, un lobo nace tres veces. El primer nacimiento es el biológico. El segundo es la transición que lleva a la persona anónima a las filas de aquellos que tienen un nombre. Con un rito de pasaje que dura 11 días y 11 noches, os volvéis un lobo. El tercer nacimiento sucede en la vejez, cuando los otros reconocen en ustedes al auténtico lobo, cuando se emana «la lobeidad». La pequeña alfombra que se halla a nuestros pies os limita y al mismo tiempo no tiene confines, está lista para volar. La alfombra es la selva».

Los actores improvisan sobre los tres nacimientos que deben corresponder a tres poesías, de poiein, (hacer, en griego). Las improvisaciones son realizadas primero como ideogramas en el espacio y luego como palabras/poesías escritas en un papel que entregamos al director.

Cada actor ha fijado sus improvisaciones desarrolladas sobre una tela, un abrigo de piel o un velo elegidos como alfombra voladora/selva. La tela-alfombra es un vasto territorio, un compañero-partner animado y un límite espacial. El director trata las improvisaciones como si fueran otros tantos mini-espectáculos con un solo actor: un inicio, desarrollo y fin bien definido. Pero la técnica de elaboración que aplica es nueva para todos.

Me encontré con una serie de espectáculos breves que junté uno luego del otro en una única estructura. Quedaban pocas cosas que recordaran a *El libro de la selva*. No me di por vencido e insistí sobre esa pista esperando desembocar en un espectáculo para niños. Sabía ya cuánto era decisivo ver y rever los materiales montados y estructurados, retocar cotidianamente los detalles, alterar los ritmos, introducir nuevos objetos o dar vuelta una escena y hacerla decir lo contrario.

A Tina¹⁹, cuyas acciones son introvertidas y dirigidas hacia sí misma, el director le pide que las repita al revés. Debe invertir las direcciones de lo que hacía; lo que estaba dirigido hacia sí está dirigido ahora hacia afuera, el suelo se vuelve el techo, adelante se vuelve atrás y viceversa. Tina parece una computadora en plena actividad mientras calcula prudentemente dónde poner cada pie y cada mano.

¹⁹ Tina Nielsen, danesa, trabajó en el Odín Teatret durante el período 1991-1997.

El director agrega dos titiriteros, Torgeir y Kai, quienes mueven a Roberta con dos largas cañas de bambú como si fueran ellos quienes dan los impulsos a sus acciones. Julia debe eliminar la alfombra que está en el suelo, repetir la improvisación sentada en una silla adaptándola a la nueva situación. Colocarse luego detrás de la silla y repetirla utilizándola como objeto.

Isabel²⁰ tiene dificultad para encontrar su centro de gravedad. El director sustituye su «alfombra voladora» con Hisako²¹ a quien Isabel levanta, abraza y sacude. Hisako es la alfombra, no debe hacer nada. Luego el rol de la alfombra es asumido por Jan, más alto y mucho más pesado. Al final, Isabel debe hacer su partitura con Hisako y Jan juntos. Isabel se esfuerza, transpira, está exhausta. Todos sufrimos por su espalda cuando levanta a los dos colegas del piso para apretarlos contra el pecho o arrastrarlos.

Un día reaparecen las máscaras de Talabot, el espectáculo precedente. Los actores las tienen puestas sobre sus caras mientras están sentados al lado de la escena, y se las sacan cuando se levantan para accionar, invirtiendo la regla habitual.

Un día se le pide a Roberta que distribuya monedas a los observadores que siguen nuestros ensayos. Deben restituirlas en la escena en que Roberta pasa delante de ellos con un plato que luego es posado delante de Torgeir arrodillado sobre la alfombra.

Un día el director se lamenta de la ropa de los actores. Al día siguiente algunos vienen con ropa de noche, otros con elegantes pantalones y camisas, otros con lo que más les gusta. Torgeir lleva puesto un traje gris. Los vestuarios comienzan a decidir quiénes somos. ¿Pero quiénes somos?

Comenzaron las vacaciones de verano, las recibí con un suspiro de alivio. Tenía algunas semanas para dejar sedimentar en mi cabeza el material con el cual nos habíamos encarnizado y para sopesar los callejones sin salidas y las posibles direcciones. Al regresar, estaba Iben en sala. Le mostramos la secuencia estructurada. Para animarla a unirse a nuestros ensayos, le propuse el rol del hombre de campo, protagonista de la novela de Kafka, *Ante la ley*, sobre la cual habíamos trabajado en Padua. Esta idea me vino de golpe al observar la expresión confusa de Iben luego de haber visto nuestros materiales. Así el texto de Kafka cayó de golpe en el alambique junto a *El Séptimo*, a los materiales del *fantasma del comunismo que vaga por Europa* y a los de *El libro de la selva*.

²⁰ Isabel Ubeda, española, trabajó en el Odin Teatret durante el período 1990-1996.

²¹ Hisako Miura, japonesa, trabajó en el Odin Teatret durante el período 1991-1992.

Agosto de 1992: retomamos los ensayos. Como primera cosa decidimos los horarios: de las 7 a las 10 bobbletiden (tiempo para llegar a la ebullición), en el cual los actores pueden concentrarse autónomamente sobre su trabajo individual, de las 10 a las 15 ensayos del montaje hecho antes de las vacaciones que ahora el director llama El proceso. Hisako no está más con nosotros, nos ha dejado por un muchacho danés que encontró en Japón.

Mostramos la pasada a Iben e inmediatamente después nos reunimos. Iben acepta unirse a nosotros con un sí titubeante. Al día siguiente participa de los ensayos, cambiando el futuro. Los otros actores tienen materiales, escenas, días y días de fatiga sobre las espaldas. Incluso si no saben por qué, saben qué hacer. Siguen la lógica interna del proceso de trabajo. Iben no tiene nada. El director trata de darle algunos puntos de apoyo. La alienta hablándole del personaje de la novela de Kafka: «Debería ser poco teatral. Comportarse de manera cotidiana, tal vez vestida como una camarera que busca ser simpática, una Giulietta Masina de La Strada, el film de Fellini, o como Madeleine Renaud en Ah! Los días felices, al mejor estilo del Teatro Real de Copenhague. Podría inspirarse en la moda de los años 50, tener un sombrero —un sombrero ayuda siempre a un actor».

El director explica que el espectáculo trata sobre El proceso de Kafka y nos da el texto de la poesía El séptimo, de Attila József. Nos cuenta acerca de este poeta húngaro, comunista, quien se suicidó a los 32 años en 1937.

La novela de Kafka era inquietante pero estática, excesivamente simbólica y con apenas dos personajes. No me ayudaba a explicarme quiénes eran las otras figuras —los otros siete actores con su significativa masa de materiales. Comencé dividiendo el texto de la novela entera en cuatro partes que intercalé en la secuencia de los materiales interrumpiendo la sucesión y el ritmo. Mi intención era que los espectadores comprendiesen el texto en cada país en el cual habríamos de actuar. Le pedí a Frans Winther, nuestro compositor, que compusiera la novela como música de un oratorio. Durante el espectáculo, el texto sería cantado coralmente en danés y un actor lo traduciría simultáneamente en la lengua del país. El cuento de Kafka se volvía, así, un leit-motiv que desaparecía y volvía a emerger en una multitud de sucesos provenientes de temas y hechos diferentes. Frans compuso también la música para la poesía de Attila József. Cada estrofa, cantada y danzada en diferentes partes del espectáculo, debía irrumpir como un géiser, trastornando el panorama.

Me esforzaba por extraer una historia propia de los materiales orgánicos de los actores. En términos puramente narrativos, la novela de Kafka describía una espera, con un epílogo que subvertía el sentido de los hechos narrados con anterioridad. Me expliqué así la jungla de

acciones y situaciones que habíamos estructurado: un campesino pide con insistencia pasar la puerta de la Ley; se le ruega que espere; dirige su atención a lo que sucede a su alrededor, al vaivén y a las figuras desconocidas que realizan acciones para él incomprensibles. Anhela ser admitido a la claridad de la Ley y se encuentra inmerso en el caos.

Acá surgió otra *f fuente*, un título que llevaba conmigo desde hacía años en espera de un espectáculo: *Kaosmos*, caos-cosmos, confusión-creación.

Mi historia justificaba solo parte de los materiales. Muchas escenas eran interesantes a nivel orgánico pero era incapaz de domesticarlas dentro de una lógica o narración. Me sentía arrastrado por las olas en un océano sin estrellas. Es verdad que durante los ensayos este océano es un *deliberado malström* de contextos recíprocamente disociados e incompatibles, creados *a propósito* para desafiar mis expectativas y categorías lógicas habituales. Caos-cosmos. Por el momento era la confusión la que sobrevolaba y abofeteaba mi razón. Sucumbía al inevitable sentido de incertidumbre.

8 Agosto de 1992: es el día de las grandes revelaciones. El director dice: «Hasta ahora hemos seguido la voluntad del mar, alejándonos de la tierra. Es tiempo de establecer la ruta. En nuestros materiales se agitan fuerzas contrastantes, situaciones antitéticas, tensiones e incoherencias. Debemos salvaguardar este tumulto y rigor que nos aparecen como caos. Sabemos que el caos tiene una coherencia interna propia, que esconde el germen de la creación, del cosmos. ¿Cómo se puede llegar a una creación que mantenga su naturaleza de caos? James Joyce, en Finnegan's Wake, la llama kaosmos. Así debería ser nuestro espectáculo: Kaosmos.

Iben es el hombre de campo de la novela de Kafka. Julia es el Guardián de la Ley. Podría dar nombres al «caos» que hemos creado: Jan es alas de mariposa; Frans es tempestad en Laponia; Roberta es cresta de una ola. El Séptimo de Attila József es un manifiesto político, un credo de revuelta existencial, el rechazo de la casualidad del propio nacimiento—Sarajevo, Bangladesh, un hospital psiquiátrico, el régimen nazi. Esta poesía describe el caos-cosmos.

Un hombre de campo quiere acceder a la Ley, el Guardián le ruega que espere. Y él espera, circundado del caos y de sucesos que no logra explicarse. Este es el punto en el cual me encuentro».

Como sucedía con frecuencia en situaciones semejantes de estancamiento, desvíe mi atención sobre un problema concreto: los trajes. Pensé en atuendos de la vida cotidiana danesa, pero con características teatrales: por ejemplo, el uniforme del cartero (la flamante chaqueta roja), o de un cocinero. Cuando Jan se puso el overol negro

con botones dorados de un deshollinador –con el gran cinturón de piel, el pañuelo al cuello y el sombrero alto cilíndrico– parecía salido del universo de Hans Christian Andersen. Buscamos más ideas de trajes en las historias de este autor: el soldadito de plomo, la bailarina de papel que se quema, ¿quién podía ser el Rey desnudo? Así Hans Christian Andersen se entrometió en el alambique donde ya hervían tantos ingredientes. Releí su obra y la *Historia de una madre* explotó dentro de mí con su verdadera crueldad. La muerte ha raptado un niño y la madre la sigue para recuperarlo. La Muerte le describe el posible destino criminal del hijo en caso de regresar a la vida. La madre renuncia a traer de vuelta al hijo.

Viví un instante de calma, casi de entusiasmo: había encontrado el enganche narrativo entre la historia de la madre y la del campesino de Kafka. Para engañar la espera, el hombre de campo se sienta sobre un banquito, saca un libro y lee en voz alta la fábula de Andersen. Como en un Nô japonés, el fantasma de la madre aparece y da vida a su historia.

Septiembre de 1992. El director cuenta: «Hay personas tan fuertes que pueden alejarse del propio contexto y continuar viviendo con toda su fuerza. Sin embargo, no pueden comportarse como en su ambiente original. ¿Qué sucede si Hamlet desemboca en Rey Lear? ¿Cuáles son las consecuencias cuando en el reino absurdo e inexorable de la Ley de Kafka se entrometen los personajes de Andersen? Roberta, eres la madre que busca a su hijito raptado por la muerte».

Pasábamos mucho tiempo buscando, creando y probando los vestuarios. Algunos los decidíamos relativamente rápido, otros nos llevaban semanas. Torgeir continuó usando su elegante traje gris y Jan el uniforme de deshollinador. Tina parecía una ninfa-amazónica con botas, una túnica blanca y una corona de espigas de trigo en la cabeza. Saqué de mi armario «secreto» algunas polleras, camisas y delantales bordados que había comprado algunos años atrás en Hungría, y los distribuí entre Iben, Isabel y Roberta. Esta última le agregó una pesada bata griega bordada y se construyó una peluca hecha con hilos de lana. En el mismo armario pesqué un chaleco de lana blanco y negro, también bordado, que provenía de una tienda de Chiapas en México. Se volvió parte del vestuario de Kai. Julia se transformó en una abuela, compró una larga peluca blanca y se cosió un traje negro y verde adornado con encajes.

¿Cómo volver teatralmente eficaz la Puerta de la Ley delante de la cual espera el hombre de campo? Hete aquí otra nuez que no lograba

casar. La imaginaba con bastidor, bisagras, manija, espesor y colores particulares. ¿Pero cómo darle presencia y vida? ¿Y qué tipo de voz y de sistema nervioso debería tener? Durante un viaje a España, me dejé seducir por una puerta patinada por la edad y carcomida, me la traje en avión a Holstebro. Demasiado refinada. Luego de otras tantas ideas tan ingeniosas como esa, pero teatralmente estériles, confiamos en una puerta normal, de madera, pintada de blanco, comprada en el supermercado. Los actores se pusieron a jugar con ella (¿de cuántas maneras se podía usar?) e iban llegando soluciones, asombrosas, grotescas, cómicas. No era difícil insertarlas en escenas individuales o en fragmentos, suscitando asociaciones y contrasentidos. Pero le faltaba coherencia al todo y se negaba a fundirse en un complejo organismo vivo.

Me irritaba por mi tendencia a no tomar decisiones definitivas. Creía obstinadamente que este proceso de trabajo, semejante a las corrientes marinas, me habría llevado a costas desconocidas. Pasaban los días, y no se veía ninguna orilla. Montaba y remontaba escenas y episodios volviendo a mezclar toda la estructura, a la caza de una trama que integrara los muchos elementos, hilos, historias, contradicciones y obviedades, todos los riachuelos que andaban por su cuenta. Una trama que me convenciera. ¿Qué *decía* este universo en fermentación? Tenía que poder formularlo en una sola frase. La conexión entre la historia de Andersen y la de Kafka no era suficiente para crear la densidad que me era imprescindible en un espectáculo. Necesitaba un *pensamiento* que me justificara y volviera creíble cada detalle de la espesa red de interacciones y circunstancias. La verdadera dificultad consistía en descubrir (¿adivinar?) una historia que, como un gran marco, pudiera contener diferentes temas y perspectivas. Como un tapiz, esta historia-marco daba la posibilidad de historias contiguas pero también diferentes, y al mismo tiempo exigía disciplina en su ejecución. La historia-marco englobaba las acciones y relaciones explícitas o escondidas entre los personajes de diferentes contextos narrativos, legitimándolos ante mis ojos. Durante los ensayos, estos diferentes contextos narrativos (mis fuentes) eran los que me sugerían a mí como director, las modificaciones que dejaban crecer a los personajes y a los distintos espectáculos dentro del espectáculo, en una unidad orgánica, convincente para mí y —esperaba— también para el espectador.

En un cierto momento, desesperado, me dije: «estoy haciendo un espectáculo para los lobos». Lo explicaré en el programa, y los espectadores se tranquilizarán. Las escenas que son incomprensibles para ellos se refieren a las condiciones existenciales de estos animales,

inconmensurables con las de los humanos. Los espectadores no se esforzarán por comprender. Se dejarán capturar por la marea de la música, de la atmósfera de los cantos y por la modulación de las voces. Reaccionarán a los dinamismos, a la aceleración e inmovilidad, a los sobresaltos y a la quietud. A veces se sentirán felices, gratificados por un fragmento desfachatadamente comprensible».

Estamos al final de septiembre y hay signos de cansancio. Roberta entra con un chal enroscado para dar la imagen de un niño, pero el director no quiere niños. La actriz protesta, dice que el trabajo no tiene alma: el director hace ir a los actores de aquí para allá en el espacio cambiando personajes e historias, y encima hay que hacer siempre algo interesante para evitar que sea cortado rápidamente.

Julia se lamenta: le duelen las rodillas y la espalda. El traje, los zapatos y el sombrero son imposibles.

Torgeir, durante un seminario con Clive Barker, se rompe un tendón. Deberá ser operado y permanecer enyesado durante dos meses.

Jan que ha tocado la guitarra en los últimos dos espectáculos, quisiera cambiar. Leo Sykes²², asistente de dirección, tiene la idea de usar la pala como instrumento musical. El sonido de la cuerda de un violoncello atado a la pala es bajo, penetrante, bueno para acompañar los sats de los actores. Jan descubre que, ejerciendo una presión sobre la manija, logra cambiar la entonación. Puede crear variaciones de ritmo sobre las partes metálicas.

Julia no es más el Guardián de la Puerta de la ley. El director ha pasado el personaje a Jan.

Le fue confiado otro personaje: Doña Música. He aquí la descripción del director: cree sentir una música que resuena solo para ella, y la sigue, danzando, porque son los ángeles que tocan para ella. Las personas que la miran a los ojos tienen ganas de bailar».

La Historia me acosaba invadiendo mi vida: Yugoslavia y su guerra civil. Cuando en 1954 llegué a Noruega, mi amigo Fridtjof Lehne me había contado acerca de su estadía en Yugoslavia, luego de la Segunda Guerra Mundial, con una brigada de la juventud comunista. Me había descrito el orgullo de la población por haber resistido a los nazis, la dignidad de las personas pobres y generosas, la calurosa hospitalidad hacia los extranjeros. Un par de años después, yo mismo había vivido esa experiencia en mis viajes a dedo. Mucho más tarde, el Odin Teatret fue invitado varias veces al festival BITEF de Belgrado. Algunos de los actores y yo habíamos visitado monasterios y mezquitas en Kosovo,

²² Leo Sykes, inglesa, trabajó en el Odin Teatret durante el período 1991-1993.

un mundo somnoliento repleto de culturas y costumbres, unas en las antípodas de las otras. Reconocía los topónimos que aparecían ahora cotidianamente en la televisión y en los diarios. Sarajevo pesaba dentro de mí como un fantasma que vagaba en busca de asilo y al cual no se le entreabría ninguna puerta. ¿Cómo puede, me preguntaba, un país que era un organismo vivo y motivado, desmenuzarse de un golpe? El destino de Yugoslavia, de las personas que había conocido y amado, se introdujo en los ensayos.

El séptimo musicalizado, cantado y danzado por los actores, la visión del fantasma que atraviesa Europa entre una horda de mujeres de luto; las escenas originarias de *El libro de la selva*, la espera del campesino delante de la Ley en la novela de Kafka; la historia del hijo raptado por la Muerte, de Andersen; el real y trágico desmembramiento de un país: estas diversas sustancias narrativas, con los respectivos materiales creados por los actores, se maceraban en el alambique. Destinos cruzados de personas vivas y muertas, de personajes históricos y ficticios que pueden dialogar solo en nuestra fantasía, se encontraban en la realidad absoluta del teatro.

Compré tizas de colores y pedí a los actores que se dividieran entre ellos todo el suelo del espacio escénico, que dibujaran los contornos de una isla personal y representaran, como los artistas que dibujan con yeso sobre las veredas, un episodio de la Historia que había influido en sus biografías. Me golpeó su habilidad y presteza. En menos de una hora habían cambiado un inexpresivo piso de madera en un fresco policromático con los íconos de su época: la niña desnuda quemada con Napalm en Vietnam, el retrato del Che Guevara y Mandela, cortejos con banderas rojas, los Beatles. Los actores caminaban literalmente sobre la Historia, y sus pasos disolvían eventos trágicos y optimistas reconocibles en una confusión variopinta. No era, sin embargo, una idea que se podía desarrollar: nuestros trajes, cuando los actores se tiraban en el suelo, terminaban arruinados.

Jan y Tina construyen una partitura probando una variedad de posturas de estatuas: una pareja que se estrecha, abraza, se une. Luego construyen otra partitura mostrando diferentes modos de asesinar una persona, aplastándola, acogotándola, rompiéndole la nuca. Luego deben mezclar las dos partituras: las diferentes posturas son figuras de un tango que ellos bailan. Pero deben seguir el ritmo de otra melodía, que ellos mismos eligen. Tina y Jan se estrechan tiernamente, se agarran con furia, luchan rodando por el suelo, se vuelven a levantar con un abrazo voluptuoso en un flujo de impulsos y explosiones de afecto, pasión y violencia.

El hombre de campo lloraba. Tenía un pañuelo en la bolsa, lo usaba para secarse las lágrimas y lo tiraba. El director le pide a Julia que mostrara qué

quería decir ese pañuelo abandonado. Julia compró todos los pañuelos lindos y coloridos que encontró en la ciudad, pero al director no le gustaron porque pertenecían demasiado al «tiempo real». Pasó entonces fines de semanas enteros cosiendo otros: de encaje, de algodón, de seda y con los extremos bordados, y los usaba de diferentes maneras. Un día el director le pide a los actores que improvisaran con los pañuelos: aparecieron muñecas, sombreros, velas, servilletas, serpientes, ratoncitos. Roberta creó una mariposa. Así las mariposas entraron en el espectáculo. El director imaginó en seguida la escena final: una sala invadida por mariposas. Todo el suelo hormigueante de larvas que se transformaban en mariposas llenando el espacio con su vuelo frágil y variopinto.

Me golpeaba la cabeza contra la pared de los materiales, y no se abría ningún pasadizo. Habíamos encontrado los trajes, compuesto las melodías, teatralizado la poesía de *El Séptimo*, estructurado una sucesión de escenas en un ritmo que me convenía. Y sin embargo, tenía la sensación de marchar siempre en el mismo lugar. Me enfrentaba con el problema inherente a la *ciencia laberíntica*: contar muchas historias simultáneamente, individuar los puntos de contacto entre sus diferentes episodios y personajes, reforzar los nexos y dejarlos crecer en un *bios* que convenciera. No me resultaba difícil organizar secuencias o fragmentos en una perspectiva narrativa plena de alusiones, ecos y resonancias. Pero estaba lejos del resultado: el todo era acuoso y no lograba coagularse en un organismo que respirara.

Probé con otra fuente, un texto de Claudel sobre la naturaleza del teatro:

«Busco el país en donde no se muere».

«Lo has encontrado. Aquí el tiempo no existe más. Esto es un teatro. Y como tú sabes, en el teatro manipulamos el texto a gusto, como un acordeón. Las horas duran días y los años se vuelven minutos. Nada es más fácil que hacer fluir juntos tiempos diferentes, en todas las direcciones».

Introduje estos diálogos en la estructura existente, obteniendo algunas escenas, semejantes a otro leit-motiv. Era una estrategia intelectual para explicar la «magia» del teatro y la jungla de escenas contiguas y simultáneas. Me ilusionaba pensando que la descripción de Claudel me ayudaría a evadir el horizonte mudo que encerraba los materiales. Estimulaba a los actores con largas descripciones de las teorías del caos y del infinito, en el intento de convencerme a mí mismo.

«¿Pero quién era el protagonista del espectáculo?»

«El que muere al final».

«¿Es esto el teatro?»

«Sí, esto es el teatro: un hilo hecho de engaños y astucias. El personaje muere y el actor vuelve a la vida».

Esta fuente se reveló como una astucia estéril, puro subterfugio conceptual, y la abandoné luego de algunas semanas. El espectáculo la rechazó: no había sido capaz de generar nuevas salidas o una coherencia emotiva. A excepción de pocas réplicas, no logré encontrar nada que atrajera al director «animal». Reforzó mi creencia en que el hilo de engaños y astucias, en el teatro, es legítimo solo si convence al sistema nervioso del espectador.

Faltaban dos elementos esenciales: los personajes y una historia que, como una caja china gigante y elástica, pudiera contener las otras cajas con historias y sujetos diferentes. Había encontrado relativamente pronto dos personajes: el hombre de campo que pide ser admitido ante la Ley (Iben). Y la madre que busca al hijo raptado por la Muerte (Roberta). Durante el transcurso de los ensayos, le pasé a Jan el rol de Guardián de la Puerta, pensado al inicio para Julia. La consecuencia fue que Isabel se volvió el «doble» del Guardián de la Puerta, su hermana gemela. Los imaginaba como esas extrañas parejas de los pueblos del Sur de Italia, la hermana al servicio del hermano como una sirvienta o como una mujer en un matrimonio yerno. Frans, nuestro compositor-músico, estaba enfermo, y durante un tiempo estuvo ausente en los ensayos. Cuando regresó, lo escondí detrás de una pantalla y se volvió el desheredado e invisible hijo del Diablo que se lamentaba por su suerte tocando el violín. Kai, actor y músico, era un marinero que regresaba al pueblo, contaba miles de cuentos sobre sus viajes y cantaba su encuentro con las sirenas. Julia, que de un día para el otro se había quedado sin personaje, tuvo que inventárselo partiendo de un nombre: Doña Música.

Los personajes de Torgeir y Tina continuaban siendo fugaces, no se dejaban capturar. Solo después de meses logré aferrarlos en *El Evangelio según Jesucristo* de José Saramago: el Hijo se niega a asumir el encargo del Padre. Así Torgeir se vuelve «El hombre que no quiere morir», Cristo, que vivía en un pueblo de los Balcanes, enunciaba profecías bíblicas y realizaba milagros en medio de la indiferencia general. Solo lo seguía la «esposa del pueblo», una prostituta, cargando sobre su espalda la puerta de la Ley para aliviar sus penas. Así que también Tina tenía ya su personaje. Estábamos en los últimos ensayos.

El Cristo, que realizaba milagros inútiles e irreconocibles en un mundo que se desmoronaba, fue el detonador que abrió una brecha en la estructura sobre la cual había trabajado durante meses. Pero no se lo revelé a los espectadores, ni siquiera a través del nombre del personaje.

Constituía el nudo narrativo secreto del espectáculo. Adecué todas las reacciones de los otros personajes en relación a este Cristo enfermizo y rellené las escenas con alusiones a episodios de los Evangelios. Los actores eran conscientes solo en parte, pero cada una de sus acciones estaba calibrada en acuerdo o desacuerdo con este personaje que al final resurgía como un resplandeciente andrógino paralítico. Ahora era capaz de *pensar el pensamiento*: el espectáculo era la historia de un Cristo anónimo, escondido en un pueblo de los Balcanes mantenido por una tradición rancia y una solidaridad epidérmica. Esta comunidad se quebraba, devastada por la modernidad y el nacionalismo.

El director sugiere a los actores la imagen de un pez que se escabulle por entre la red. El hombre que no quiere morir parece tomado por los espasmos de un cambio de conciencia. Doña Música lo viste con una falda blanca y una faja en torno al pecho desnudo, mientras el Guardián de la Puerta entierra su traje gris. Tina, la esposa del pueblo, ha entrelazado las espigas de trigo en una corona que contiene su velo de esposa. El director pregunta a los actores qué se puede hacer con el trigo y con la puerta. Leo transforma a Frans en un espantapájaros, cubriendo también su cara. Iben mete las espigas en torno al armazón de la puerta que está ahora en el suelo y luego la cierra. El trigo se alza en pie. Había ocurrido el milagro, teníamos el «nudo» final del espectáculo.

Como sucedía en cada uno de los pueblos de Yugoslavia, también en *Kaosmos* cada actor hablaba la propia lengua. El texto era dicho, susurrado y cantado en danés, italiano, inglés, noruego y español. Imprevistamente, cuando menos se lo esperaba, el espectáculo se deshacía y los actores, con vitalidad o lirismo, entonaban las palabras de *El Séptimo*. Danzaban lo que habían vivido durante tantos meses de trabajo: los extraordinarios sucesos de la Historia, las penas y las esperanzas de nuestra pequeña historia personal. Así, de las páginas de *Piedad*, el libro de un emigrado húngaro en Suecia, Attila József entró en nuestras vidas y aún nos acompaña.

Muchas veces nos preguntan cuánto tiempo trabajamos para crear un espectáculo. Es siempre difícil responder. Hay un tiempo activo, un tiempo que acciona en nosotros y un tiempo en el cual trabajamos. Hay un tiempo de los calendarios y un tiempo personal, un tiempo que no pasa y un tiempo que corre. En sala hemos trabajado febrero, mayo, agosto, parte de septiembre y octubre de 1992, y luego febrero y marzo de 1993. En esos meses Kaosmos tomó forma. Pero todas las informaciones que lo impregnan pertenecen a un tiempo que no se puede medir.

El espectáculo estaba terminado y viajé durante cuatro años. La última función fue en Holstebro donde lo hicimos «naufregar». Lo presentamos sin trajes, accesorios ni luces, entre dos grandes mesas de amigos que comían y bebían. De las chatarras que habían resistido a las ruinas –las acciones orgánicas y las relaciones de los actores– construí un nuevo espectáculo: *Dentro del esqueleto de la ballena*.



ENCADENARSE A UN REMO

¿Hasta cuándo podía seguir adelante con una dramaturgia de la narración-detrás-de-las-acciones que mezclaba y ponía una al lado de otra, más de una historia? ¿Cuánto podía permitirme contradecir la necesidad que cada uno de nosotros tiene, como espectador, de entrar en la ilusión escénica, de deslizarse en una realidad ficticia de la cual se reconocen las razones, los lazos de causa y efecto, las intenciones y las finalidades? ¿Reencontrar, en definitiva, ese orden que la vida no ofrece y que el arte y el artificio pueden re-construir?

¿Hasta qué punto era posible desvincular la narración-a-través-de-las-acciones de la lógica de la narración-a-través-de-palabras sin que la contigüidad se transforme en gratuidad, la desorientación en redundancia, la confusión en entropía, el no-ver en ceguera, el proceso de subvertir en disgregación?

Me repetía siempre los mismos consejos: olvida tus certezas, tus gustos, lo que te gratifica y te da seguridad. Persigue tus diferentes identidades, y haz que se pierdan tus huellas. Erra sin abandonar jamás el remo del oficio al cual te has encadenado libremente. Vive en la Troya de Henrik Norbrandt.

Cada día soy otro del que he sido ayer
y día a día me interno más en la oscuridad:
Los que fui están ante mí en una larga hilera
los más cercanos casi en la oscuridad
otros, bajo la luz, proyectan sombras
y los más lejanos ya traslúcidos
como corazas de insectos o estatuas de cristal de roca
caídos boca abajo o a pedazos
volcando sus errores ocultos y sus defectos secretos.
Los que seré están a mis espaldas
una hilera de cuerpos oscuros, de figuras vagas
no tengo idea cuán larga será
torpes, atropellados, semiconscientes

que esperan para poder tomar mi lugar.
 Cada día soy otro y cada día el mismo:
 La figura en el medio obstruye la vista
 e impide a los primeros comprender
 la energía salvaje y el deseo de luz de los últimos,
 y a estos aprender de los errores y defectos de los primeros
 Soy a un mismo tiempo Helena y los helenos
 soy los remeros que empujan las talladas proas en el amanecer
 y soy cada remero que encadenado a su remo
 rema sintiendo que nunca jamás, remando, se mueve del lugar.²³

He dicho con frecuencia, refiriéndome a las fuerzas oscuras y elusivas que han guiado mis pasos, que me sentía un caballero llevado por un caballo ciego que galopaba por el borde congelado de un precipicio.

Era ciego también el caballo de la mina sobre el cual hablaba Zola. Y eran ciegos los caballos que recorrían kilómetros y kilómetros girando siempre en torno al mismo corral o al mismo pozo. Son imágenes que evocan un accionar inútil. Para mí simbolizaban el camino creativo: seguir una y otra vez mis huellas, hasta que no las reconocía más. Descubría en ellas las huellas de otros pasajes, de pies que no eran más los míos.

²³ Traducción del danés: Rina Skeel.

Tercerintermezzo





*Historias de pasiones lejanas, polvillo de oro,
aguas quietas, hierbas imperturbadas.
Atardecer, los pájaros lloran en el viento,
caen los pétalos como el vestido de la joven de mi tiempo.*

Tu Mu (Dinastía T'ang)

VEINTE AÑOS DESPUÉS

En el otoño del 2000 recibí un paquete. Me lo enviaba una actriz, mujer de un director que había participado en la ISTA de Bonn en 1980. Con el correr de los años seguimos en contacto encontrándonos con frecuencia. Murió en un accidente de auto y su mujer, poniendo en orden las cartas del marido, encontró un cuaderno de notas. Me lo mandó. Esas notas –escribió– que tanto habían significado en la vida profesional de ambos, también me pertenecían.

Constituyen el intermezzo que introduce a un extraño familiar: el director que era veinte años atrás. Y que con palabras, para mí hoy irreconocibles, afronta y comenta la heterogeneidad de coerciones, circunstancias, problemas y deseos, en el intento de forjar un ambiente que acomune y al mismo tiempo, individualice. Era un ambiente que tendía a explorar las posibilidades de una dramaturgia estructurada sobre niveles de organización. Había comenzado a inspirarme en la biología, y estos eran mis primeros pasos para aplicar sus modos de pensar al artesanado teatral.

El Odín Teatret había existido ya durante 14 años, el doble de la vida media de un grupo teatral. Apenas había terminado *Cenizas de Brecht*, probablemente el espectáculo que más he querido. Nuestro grupo era sacudido por nuevos estremecimientos y necesidades. Algunos actores se habían lanzado en actividades individuales que parecían alejarlos del teatro. Comprometidos en proyectos que habían creado y dirigían independientemente, vivían la tensión de la doble lealtad hacia sus nuevas necesidades y hacia el grupo en el cual se hallaban sus raíces. Reflexionaba sobre la injusticia que golpeaba a un actor cuando el grupo no lo estimulaba

más. Si decidía dejarlo, perdía el ambiente en el cual había crecido y a cuyo crecimiento había contribuido. La historia del teatro estaba llena de ejemplos semejantes: actores que se separaban del director y del grupo volviéndose, por regla, «huérfanos». Sin embargo, los directores que abandonaban a sus actores eran considerados por los historiadores artistas audaces, listos para nuevas aventuras.

Quería evitar esta injusticia. Lo logré cambiando el nombre del teatro. No más Odin Teatret con subtítulo Teatro Laboratorio Escandinavo, sino Teatro Laboratorio Escandinavo que incluía muchas actividades autónomas, entre las cuales estaba el Odin Teatret, Farfa dirigido por Iben Nagel Rasmussen, Basho por Toni Cots, el Odin Teatret Film por Torgeir Wethal y el Canada Project por Richard Fowler.

También yo me adentré en una aventura solitaria acompañado por uno de mis actores, Toni Cots. Era 1980. Transformé la propuesta de dirigir un encuentro internacional de teatro de grupo en un proyecto que ignoraba en qué se transformaría. Lo llamé ISTA, International School of Theatre Anthropology. «Escuela» porque en aquel tiempo todos querían ser un «laboratorio» y yo, sin embargo, quería indicar un lugar en el cual se aprendían conocimientos básicos; «internacionales» para subrayar una patria profesional sin fronteras; «antropología» porque era un término que suscitaba asociaciones con investigación y seriedad académica, incluso si nadie —yo incluido— había escuchado nunca hablar de una disciplina denominada «antropología teatral». Pensaba presentarles a una cincuentena de directores y actores del Tercer Teatro de todo el mundo, artistas y amigos que para mí significaban mucho. Deseaba que se encontraran con algunos maestros asiáticos, con Jerzy Grotowski, Dario Fo, Clive Barker, Keith Johnston, Ingemar Lindh, algunos historiadores del teatro, biólogos y otros hombres y mujeres de ciencia.

Ya había conducido cursos solo, sin mis actores. Pero esta era la primera experiencia, de un mes entero, rodeado de maestros que respetaba y amaba y un equipo de jóvenes a los cuales quería guiar con una lluvia de estímulos y revelaciones técnicas. Todas por descubrir.

El cuaderno que recibí veinte años después

Jueves 2 de octubre 1980, 5 horas

Es nuestra primera reunión. A partir de mañana por la mañana nos reuniremos a las 6. Ayer fue el primer día de la ISTA, nos presentamos, vimos trabajar a los maestros del teatro asiático, Barba presentó a su

asistente, Toni Cots: dirigirán juntos las sesiones de *training* de la mañana. Nosotros mismos debemos ocuparnos de la limpieza de los espacios de esta escuela vacía en donde vivimos. Barba dice que debe estar más limpia que nunca, brillante como una nave de guerra. Los horarios para los demás serán: despertarse a las 6:45. Desayuno veloz. Nos dividimos en grupos y corremos hasta las 7:30. Luego al gimnasio: *training* acrobático y vocal, hasta las 8:30. Al gimnasio no se entra con los zapatos. Durante esta primera parte de la jornada no se habla. «El silencio da energía» dice Barba, y aclara que es también un modo de no molestar a los maestros asiáticos que viven en la escuela. A las 9:00 inician las diferentes clases con los maestros asiáticos. Estamos divididos en cuatro grupos, cada uno de los cuales trabajará durante una semana con uno de los maestros (Sanjukta Panigrahi de la India, Katsuko Azuma de Japón, Tsao Chun-Lin de Taiwán, I Made Pasek Tempo de Bali). Desde las 11:30 a las 13:30 de nuevo en el gimnasio: *training* individual. Eugenio Barba y Toni Cots retomarán lo que aprendemos por la mañana con los maestros asiáticos. 13:30 -15:30: almuerzo y reposo. A las 15:30 comienza la actividad de los grupos que se formaron alrededor de los directores allí presentes. Cada grupo, 5 o 6 actores y un director, trabaja por la tarde sobre *Hamlet*. Al atardecer y por la noche habrá conferencias, espectáculos-demostraciones de los maestros asiáticos o de actores invitados, encuentros con los estudiosos de la ISTA Fabrizio Cruciani, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Ugo Volli, Moriaki Watanabe. Durante las dos semanas que estará aquí Grotowski, no dará conferencias ni participará en el trabajo de investigación, pero estará disponible para coloquios con cualquiera de nosotros que quiera consultarlo. El 25 y 26 habrá un Simposio Internacional en el cual Barba se propone aclarar su concepto de Antropología Teatral. Somos 50 participantes, actores y directores de 23 países diferentes. Barba termina subrayando la importancia del investigador Nicola Savarese en su rol de cronista de la ISTA, responsable de la documentación con fotos, entrevistas y dibujos.

Después de la reunión inicial, algunos directores nos lamentamos ante Barba porque no ha reservado un tiempo para ocuparse junto a nosotros de los problemas de la dirección. Reconoce que tenemos razón. Dice: «Nos reuniremos mañana a las 5», o sea, hoy.

Barba nos transmite sus dudas explícitas o implícitas expresadas ayer por algunos de nosotros cuando nos habíamos presentado como directores: «Soy director por casualidad, quería ser actor, pero se necesitaba un director y entonces tomé la responsabilidad. Pero no me siento director»; «Me defino director, pero no sé si lo soy de verdad»;

«Frecuentemente tengo una idea precisa acerca de cómo quisiera que fuera el espectáculo, pero no logro realizarla»; «Propongo algo, y los actores no aceptan: les parece feo o erróneo. ¿Un director debe saber cómo hacerse obedecer?»; «Soy director, pero no sé qué cosa debe saber hacer el director. Un autor, un actor, un escenógrafo sabe qué cosa debe saber. Pero ¿un director?».

EUGENIO BARBA: ¿Qué cosa vuelve convincente a un director, a los ojos de los propios actores? ¿El hecho de que sepa hablar? ¿Que tenga una ideología articulada o una visión estética o política clara? ¿Que domine una teoría? ¿Que haya leído más libros que los otros? ¿Que posea el diploma de una escuela?

Si su autoridad se sostiene sobre esto, entonces podrá también formar un grupo, pero tarde o temprano seguramente los actores lo abandonarán.

El director no vive la experiencia de los actores, una de las condiciones más penosas que se puedan imaginar. Liv Ullmann describió así su colaboración con Ingmar Bergman: cuando cada día alguien te persigue diciendo 'haz esto, mira hacia allá; muévete más lentamente; levanta un poco el mentón; la mano... no la izquierda, la otra', así y más aún, durante horas y horas, podrá ser un genio, pero al final tienes ganas de matarlo.

El director es un líder. Tiene un poder único: transforma a los seres humanos en personas que aceptan sus mínimos deseos. Pero aceptan solo si saben que el director está en grado de darles algo. Este consenso no dura mucho. Luego de poco tiempo, no ejerce más la misma atracción. Entonces el director es sofocante, y se lo abandona.

Cierto, puede suceder que los actores amen a su director, que se sacrifiquen por esta persona que los estimula y reprime. No creo, sin embargo, que el amor, en el teatro, sea un hecho espontáneo. Se va arraigando poco a poco, como en los matrimonios arreglados. Florece con los años, cuando los actores han comprobado día tras día que incluso si su director exige lo imposible, permaneciendo sentado en una silla, él o ella se levantó de la cama dos horas antes que ellos para ir al teatro a preparar todo lo que puede allanar el trabajo del actor.

El poder del director es el del ejemplo. No creo en el director elegido democráticamente por el grupo. Algunos de ustedes han dicho: «Quisiera ser actor, pero el grupo necesita un director, así que me sacrifiqué». ¿Pero cómo puede ser? Si uno tiene necesidad de ser actor, no va a volverse escritor porque se necesite uno, ¿cuál es la marca imprescindible de un director? Una necesidad personal que le hace elegir un rol de poder: la capacidad de tomar decisiones, hacerlas seguir y asumir la responsabilidad. Esto comporta obligaciones y esfuerzos.

Sé que tengo un poder desmesurado. Todo lo que hago deja huella: cómo hablo, con quién hablo, si me callo, si sonrío o permanezco serio. Puedo, con una palabra o con una mueca, deprimir a una persona por un mes. Si encima

\ dejen que se asomen mis problemas personales, se difundirán como una epidemia.

El poder, o la autoridad le son necesarios a un director para aguijonear y no para sujetar. Para crear un estímulo recíproco. Un actor me debe fascinar, debo admirar su dedicación, tenacidad, ingenuidad. No por su belleza física o talento, sino por su voluntad de trabajar y hacer sacrificios, por el deseo de cambiarse a sí mismo y, de esta manera, cambiarme. Ese es el estímulo recíproco. Si no existe esta necesidad de ejercer el poder —dominar nuestra inercia y reflejos, y de sobrepasar las condiciones en las cuales vivimos normalmente— si no existe este instinto casi animal, un latigazo interior que nos empuja a superar lo que sabemos, y a vivir —incluso brevemente— más allá de la realidad cotidiana... si no sentimos esta necesidad de elevarnos por sobre la cresta del monte junto a todos los actores, somos directores tibios. Entonces es justo que nuestros actores nos abandonen.

El mundo del teatro está lleno de directores tibios. Ustedes, sin embargo, dirigen pequeños grupos de teatro. No poseen las defensas que tienen los directores del teatro «normal»: jerarquía económica, prestigio cultural, garantías contractuales. Vuestra única garantía es la eficacia. Y vuestra eficacia depende de los actores. Vuestro capital son sus motivaciones, su capacidad de dar, profundizar, lograr mantenerse en condiciones materiales adversas, proseguir incluso cuando están exhaustos.

Lo que el director debe dominar no es el arte de hablar, sino el de rechazar frases obvias y clichés. No valen solo las informaciones dadas a través de las palabras, sino y sobre todo, su temperatura, la sugestión y energía interior, la fe en lo que el director está persiguiendo dentro de sí.

Modular la propia energía es una técnica que un director está obligado a aprender: cómo contar, cómo crear un espacio amplio o recogido a su alrededor, cómo provocar el sentido de complicidad y el entusiasmo de la aventura.

No son nuestras ideas las que tocan a los actores, sino el modo en el cual las presentamos y las vivimos a nivel personal. El modo de suscitar confianza se manifiesta a través de una técnica y una disciplina que el director debe desarrollar como una segunda naturaleza.

Viernes 3 de octubre 1980, 6 horas

Eugenio Barba nos pregunta cuáles son nuestras impresiones luego de la primera jornada de trabajo. Pero antes, hace referencia a nuestro modo de hablar y de expresarnos como directores:

«Ayer he aludido a cuánto es importante para un director el saber modelar la propia energía, de la misma manera que lo hace un actor delante de sus espectadores. Espero, entonces, que el director sepa expresarse dando

informaciones esenciales, que las sintetice en frases concisas sin palabras vagas o superfluas. Cuando nos reunimos a las 6 de la mañana, vuestras primeras palabras deben indicarme vuestra movilización, así como lo hacen los actores con el primer ejercicio de su *training*. Frases precisas, dichas con la motivación necesaria para centrar el blanco, sin dudas, sin eheh e beheh entre una palabra y la otra, sin recostarse en la indecisión.

Y ahora volvamos a vuestras impresiones de la primera jornada de trabajo. La organización de la jornada de trabajo es decisiva para los resultados. Si las personas están motivadas, en pocos días asimilarán también las reglas más rigurosas, y la disciplina exterior se transformará en autodisciplina. Si no están motivadas, siempre existirán problemas de disciplina.

Sé que el horario es duro. Cambiándolo podría obtener una atmósfera distendida y relajada. En el trabajo no busco la alegría. Bruno habló de las dificultades de su grupo en Argentina. No era la alegría lo que los hacía reunir luego de un largo día, a las 8 de la noche. Era otra cosa. Un inexplicable motor interior. El programa de la actividad cotidiana corresponde a la construcción de un muro que pueden atravesar solo aquellos cuya obstinación y voluntad es doble respecto a la que se considera normal. La autodisciplina ayuda a reforzar este motor interior. Sin este motor, reducimos la velocidad y renunciamos.

Los actores asiáticos que están acá con nosotros son super especialistas. Están condicionados para trabajar solo en un modo: ir a su *guní*, adaptarse a sus exigencias, seguir ciegamente lo que les dice, así durante años. Sanjukta y los otros maestros orientales tienen dificultad para comprender por qué acá deben limitarse a enseñar solo las posiciones de base, que son las nociones más elementales de su saber.

Como ya les he explicado, mi tarea fue la de establecer las condiciones para evitar que les enseñaran todas las cosas bellas que saben hacer. Les indicarán y repetirán solo lo que ellos mismos aprendieron cuando eran niños en los primeros tres días con su maestro. El trabajo con ustedes no tiene como objetivo enseñarles algo oriental, solo indicar el camino hacia una cualidad de energía que es solo vuestra, y que podrán modelar individualmente dónde y cómo querrán.

Es necesario acostumbrarse al rigor y a la monotonía. El trabajo de todos los días no es siempre entusiasmante. Es un manto gris que pesa sobre la cabeza. El placer de este trabajo es que a veces el gris se agujerea, se ve el azul del cielo y se lo hace ver también a los otros. Luego el cielo desaparece de nuevo detrás de un manto gris».

Sábado 4 de octubre 1980, 6 horas

EUGENIO BARBA: En los días pasados les he pedido que me indicaran vuestras impresiones acerca del trabajo; sobre la organización de la jornada,

lo que va bien y sobre todo lo que no funciona en el ambiente que buscamos construir durante el transcurso de este mes. Un mes es largo. Es un regalo enorme. Y sin embargo es poco. No tenemos tiempo que perder.

Vivimos un privilegio único, incluso si la logística es incómoda, dormimos en habitaciones sin espacio para una privacidad verdadera, y tenemos que hacer la limpieza y cocinar. Los maestros asiáticos en su casa son celebridades, y de un modo u otro gozan de los privilegios que comporta la celebridad. Aquí los ven limpiar y cocinar como a todos nosotros. Han aceptado, imagino, porque yo, y ustedes todos, trabajamos duro. También ellos están habituados a esto. Intuyen que si quieres hacer el teatro que has elegido, no puedes esperar mucha ayuda del exterior. Debes pagártelo de tu bolsillo. También los actores del Odin Teatret lo saben. Quien quiere trabajar en el Odin debe aprender a hacer todo, sin distinciones entre tareas artísticas, administrativas y técnicas. Ciertamente, a veces sirven competencias específicas. Tenemos un contador y una secretaria. Son las personas que en nuestro teatro tienen el sueldo más alto, según las normas sindicales danesas. Los otros sueldos, el de los actores y el mío, corresponden al mínimo previsto por la ley. Pero nos sentimos privilegiados, porque tenemos un espacio limitado pero suficiente, instrumentos musicales, la oportunidad de organizar encuentros con personas que saben más que nosotros, y disponemos del tiempo necesario para seguir nuestros ritmos.

Los encuentros de los días precedentes, en parte me han desilusionado. A mí también me gustaría hablar libremente con ustedes, saber acerca de vuestras experiencias, de los lugares en donde viven, de las dificultades que encuentran y cómo las superan, de lo que sueñan hacer y de lo que hacen. Pero uno no se levanta una hora antes que los otros participantes de la ISTA solo para discurrir entre amigos. Las conversaciones entre amigos son gratas. Pero, en las condiciones actuales, preferiría una hora más de sueño.

Otra cosa es si se trata de trabajar creativamente, usando el máximo de energía. Cuando les describo el oficio de director en base a mis experiencias, y me esfuerzo por exponerlo de manera que a ustedes les sea posible deducir algo útil para vuestra práctica—para mí esto es trabajo una forma particular de comprometer mis energías.

Les pido que trabajen, que me ayuden a organizar y a dar sentido a la vida de esta isla precaria que estamos inventando durante treinta días, en este edificio escolástico de Bonn. Cuando les pregunto acerca de vuestras impresiones, ustedes me toman a la letra y me hablan de manera impresionista. Son gentiles y respetuosos, pero no hacen críticas serias. Si se sienten insatisfechos no lo dicen. Tengo la impresión de que criticar les parece feo.

Así cada mañana, antes de afrontar las preguntas que para ustedes son más interesantes o necesarias como directores, les pedí que examinen la situación general de la ISTA. Es nuestra tarea tutelar el ambiente que hemos logrado crear, hacerlo crecer hacia un fin o un ideal, organizar los espacios y el tiempo, inventar una lengua de trabajo, dar normas que se vuelvan el super-ego profesional de cada uno de nosotros, sorprender a todos, comenzando por

nosotros mismos. Deben salvaguardar los resultados y al mismo tiempo estar listos para cambios radicales. Deben prestar atención a los detalles que parecen insignificantes, pero que, abandonados a sí mismos, corren el riesgo de transformarse en avalancha. Un líder está siempre en *sats*, atento a lo que sucede a su alrededor, listo para reaccionar. Debe saber olfatear las crisis que se agazapan en el silencio o en la euforia y afrontarlas cuando aún es posible. Si espera que crezcan, se encontrará padeciéndolas.

Domingo 5 de octubre 1980, 6 horas

Hacemos un elenco de las cosas que según nosotros no funcionan: horarios apurados, jornadas fatigosas, falta de tiempo para discutir e intercambiar opiniones. Los días son vividos como una corrida continua, sin tiempo suficiente para la reflexión. Eugenio Barba comenta:

«¿Alguno de ustedes tiene ganas de dejar la ISTA a causa de todos estos inconvenientes? Sin embargo, son los mismos que me han mencionado, ayer, cuatro personas que han decidido irse. Explicaban que acá toda la actividad sigue el reloj; que el sentido del trabajo está todo en mi cabeza, mientras para los participantes es oscuro. Eran los mismos argumentos que ahora escucho de parte de ustedes, casi con las mismas palabras. Pero las consecuencias que ellos y ustedes sacan de estas palabras son diferentes. Una de las facultades necesarias de un director es la capacidad de descifrar qué se oculta detrás de las palabras que le son dirigidas. Ayer he discutido durante tres horas con esas personas que dejaban la ISTA. Sostenían algunos de los argumentos que me hacen enfurecer: por ejemplo, que ustedes son fracasados, que son incapaces de comprender el 'perfume' de los maestros orientales, que ustedes aceptan pasivamente la jornada mientras que ellos no, y por esto la rechazan porque estaba organizada con un horario de fábrica.

Respondí: los otros que ustedes critican no piensan diferente. Si aceptan, quiere decir que entreven la posibilidad de extraer algo útil. No creo que la gente sea masoquista o desee ser esclava. ¿Por qué se quedan?

Me han refutado: porque creen que tú harás el milagro de transformarlos en actores y directores creativos.

Tenían razón. Me puse a reflexionar: durante muchos años he sentido que no era creativo y que no tenía una identidad artística. He seguido ciegamente a Grotowski, incluso a distancia. No su modo de hablar o conducir a los actores, sino el modo en el cual los protegía para proteger el proceso creativo. Acá está el sostén: sin la confianza en otro, no se pueden despertar nuestras capacidades. Solo comprometiéndose por un otro superamos los que creemos son nuestros límites. Si se trabaja por una idea o una ideología, no dura mucho tiempo. Pronto la rutina revela la insensatez de nuestros esfuerzos.

El peligro no consiste en el hecho de que el director sea ciego, sino que ciegue. Es el poder ambiguo del líder: los actores tienen fe en él y lo siguen. Un paso en falso puede ser para el director una experiencia fértil. Para sus actores puede terminar en desastre.

Alguno de ustedes ha preguntado si no sería mejor idear ejercicios que no cansen tanto como los que hacemos a las 7.30 de la mañana y luego los de los maestros orientales.

Pero el cansancio es el trampolín que permite alcanzar otra cualidad de energía. Cuando nos parece que no podemos más, descubrimos que es posible proseguir y encontrar reservas insospechadas de resistencia y vigor. Los atletas, en el deporte, lo llaman «segundo aliento». El único límite insuperable es biológico: la muerte. Se aprende mucho perseverando en la fatiga. Hablo de «trabajo creativo» que mira a la cima, lo contrario de lo que generalmente tiene lugar en la vida cotidiana.

Sí, el director impone puntos de referencia, reglas y metas. Pero debe estar atento a no petrificar las reglas, los puntos de referencia y las metas. Debe velar, analizar lo que sucede, aplicar una forma de justicia particular, a veces severa, otras indulgente. Sobre todo debe darse cuenta si está aún en grado de estimular o si esta capacidad ha sido corroída».

Martes 7 de octubre 1980, 6 horas

Comenzamos con un minucioso reconocimiento de los problemas. Retocamos algunos horarios. Hacemos hipótesis acerca del uso del día libre, el lunes. Quienquiera puede programar actividades autónomas. La noche del domingo, algunos de nosotros han organizado una fiesta. Hemos improvisado música y bailado hasta las tres de la madrugada, visto que al día siguiente podíamos levantarnos tarde. «Lo lindo —dice uno de nosotros— es que todos nos lamentamos de la falta de sueño. Pero el domingo a la noche ninguno tenía ganas de ir a dormir». «Sin embargo, algunos fueron a dormir —dice Barba. Si organizan una fiesta, háganlo respetando el sueño de los otros. Aquí por suerte tenemos espacio suficiente como para no molestarnos».

Luego Eugenio Barba responde a una pregunta sobre la posibilidad de trabajar sin que el grupo tenga un líder o un director.

«En la dinámica de un grupo que afirma no tener un líder; hay siempre uno, incluso si no es explícito. Varía según las circunstancias, pero existe siempre una persona que influye el comportamiento o las opiniones del resto. Me quieres hacer creer que todos somos iguales, en un grupo de teatro, con las mismas capacidades, competencias y preparación. Quisiera que no existiese

ningún responsable en primera persona de las decisiones dolorosas o de errores cometidos por superficialidad. Cuando todos son responsables, en práctica, ninguno lo es.

Si un grupo se disuelve, la responsabilidad cae sobre el director. Él es el cemento que mantiene juntas las diferentes individualidades. La tendencia a la disolución en un grupo es innata. Cuando hablamos de resistencia, en teatro, pensamos en cómo resistir a la entropía y a la descomposición. Es tarea del líder, del que toma decisiones que amargan o confortan, aplicar una estrategia contra la inevitable decadencia y la consecuente disolución.

Cada vez que nuestro grupo tiene un problema, aumento la mole de trabajo. De esta manera el problema acelera y exige una solución. Si, por ejemplo, un actor duda acerca de permanecer o irse, cuando intensifico el trabajo, decide más rápidamente. Elimino el período de incertidumbre y oposición, cuando quien está en conflicto consigo mismo o conmigo descarga su tensión en el grupo».

Le pregunto a Eugenio Barba si hace «ensayos de mesa». En caso afirmativo, ¿cómo? Y si no los hace ¿por qué? Cuando trabajé como joven actor en el teatro profesional era uno de los momentos más interesantes. ¿Por qué no hablamos de esto en estas reuniones?

EUGENIO BARBA: No hago ensayos de mesa, en el sentido de lecturas e interpretaciones del texto junto a los actores. Generalmente, en los primeros ensayos para un nuevo espectáculo expongo el tema así como lo siento. Es una verdadera y propia improvisación en la cual trato de encender en los actores imágenes, asociaciones, hechos históricos, contradicciones que el tema de partida me sugiere. Por ejemplo, en el caso de *Cenizas de Brecht*, recordaba la vida de Bertolt Brecht, sus obras, su exilio, el surgir del nazismo, su relación con Walter Benjamin, el amigo que se suicida, los años en América, el regreso a Berlín, una ciudad que reencuentra la libertad entre los escombros y se sofoca rápidamente bajo el yugo de una dictadura estalinista. Puede suceder que les cuente a los actores cómo imagino ciertas escenas. Casi nunca las realizo como las había pensado.

Mi improvisación oral es el puerto del cual se zarpa. No es un proyecto de espectáculo. Mis actores lo saben. Podría decir que nuestra mesa es grande como el piso del espacio escénico. Cada uno de nosotros, sin embargo, se sienta a la mesa de casa por cuenta propia: lee, elige textos para proponer, se empapa de fotografías, músicas, lecturas relacionadas con el tema. Los actores hacen un trabajo preliminar que corresponde, tal vez, a los ensayos en común que una compañía hace en la mesa. Podría decir que en el Odín la preparación en la mesa existe y tiene un espacio reservado, pero se desenvuelve independientemente del director y de cada actor.

La razón por la cual no puedo mostrarles aquí mi trabajo de mesa es que no puede ser realizado bajo orden, con objetivo didáctico, como ejemplo o

ejercitación. El texto, una situación, un personaje del cual parto para un espectáculo, son un remolino que me da vuelta. Presuponen un modo exclusivo de interrogarlos y dejarse interrogar, de extraer su corazón, su sistema nervioso, su enigma, el mensaje cifrado dirigido sólo a mí, que me deja indiferente, que me pone en ridículo, que me inquieta, los motivos recónditos por los cuales los he elegido. No elijo un texto por su valor literario. En este caso lo leería y quedaría satisfecho. Generalmente, para trabajar teatralmente debe proponer, persuasivo, algo que no aferro y que me desafía o me irrita, que me motiva al trajín de un largo viaje, de una vuelta tortuosa sin una ruta preestablecida.

El trabajo preliminar sobre el texto o sobre el tema del espectáculo es el momento en el cual pongo en discusión mis ideas y creencias, las tamizo, las pongo a hervir para ver qué queda luego de la evaporación. Pero todo eso no es lo que se transferirá al espectáculo. Es un primer ajuste de ideas y propósitos en ebullición que los ensayos y los actores trastocarán. El proceso inicia como un mastodóntico Hércules, el más grande avión de transporte del mundo, que se mueve lenta y largamente sobre la pista de despegue. Tengo la sospecha, casi la certeza, de que no logrará separarse del suelo. Una de las razones por las cuales para mí hacer teatro posee aún atracción es esa embriaguez del momento en el cual el espectáculo «despega». Lo siento vacilar, suspendido en el vacío, llevado por sus propias fuerzas, y me interpela en una lengua que no parece la mía o la de mis actores, y que cada vez debo esforzarme por descifrar.

Miércoles 8 de octubre 1980, 6 horas

Las tardes son dedicadas a *Hamlet*. Estamos divididos en grupos, cada uno eligió un director y trabajamos una escena o uno de los temas contenidos en la obra de Shakespeare. Presentaremos los resultados al final de la ISTA. Barba asiste sin intervenir jamás en el trabajo de uno u otro grupo.

Jueves 9 de octubre 1980, 6 horas

Muchas preguntas sobre la improvisación. Algunos de nosotros hablan del «método Barba». Dos son los puntos principales: 1) no es fácil comprender este «método», y menos aún aplicarlo; 2) se trata de un procedimiento personalísimo inherente a Barba y a su teatro. ¿Hay, sin embargo, en él aspectos que puedan extenderse y hacer entender algo del arte teatral en general?

EUGENIO BARBA: Les hablo a partir de mis experiencias, con palabras y expresiones que son mías. Pero la sustancia de lo que digo no es para nada un método Barba. Las técnicas, cuando son aplicadas, asumen fatalmente connotaciones personales, incluso autobiográficas. Pero no son peculiaridades exclusivamente autobiográficas. Frecuentemente hablamos de secretos del oficio, un oficio que tiene sus problemas, sus soluciones pragmáticas y también sus enigmas. Pero estos secretos tienen un carácter objetivo. Los diferentes modos de afrontarlos y resolverlos a nivel individual pueden ser transmitidos. Pero la experiencia subjetiva incluye implícitamente trechos técnicos objetivos que llamo principios. Quien es autodidacta —como lo sois vosotros, como yo también lo he sido— debe saber darse cuenta de los diferentes aspectos técnicos que asumen los secretos y detrás de cuáles palabras o teorías se esconden. Esto evita comenzar de cero, como si no se pudiera transmitir nada de una generación a otra.

Cuando seguimos los métodos —normas y consejos— de los que llamamos maestros, tenemos la impresión de movernos en calles seguras. Creemos que es suficiente aplicarlos puntualmente y nos llevarán a destino. Desgraciadamente no es verdad. Debemos encontrar siempre el modo de hacerlos funcionar para nosotros. Re-inventarlos, o sea, extraer el núcleo técnico objetivo que permita usarlos a nuestro modo, volver a trazarlos en base a nuestra situación histórica y biográfica, nuestros apetitos profesionales y emotivos.

Jamás doy a un actor un tema de improvisación que tenga relación directa con el texto o la historia que estamos ensayando. Sé por experiencia que en la mayor parte de los casos esto provocaría acciones ilustrativas. Si no desoriento al actor, es difícil que luego logre desorientarme, y en consecuencia sorprenderme.

Temas de improvisación generales, como por ejemplo el que uno de ustedes dio a una actriz («huye como si alguien te estuviera siguiendo») no ayudan a reaccionar con precisión y matices. Para mí, un tema válido de improvisación debe (A) ser conciso como un telegrama, (B) contener una contradicción, una polaridad; debe (C) incluir más puntos de partida y referencias; (D) presentar puntos oscuros y ambiguos; (E) servirse de verbos activos y transitivos que presuman acciones específicas: empujar (¿qué cosa? ¿Cómo?) comer (¿qué cosa? ¿Cómo?), mordisquear (¿qué cosa? ¿Cómo?); (F) evitar los verbos 'ser', 'tener', 'pensar', 'recordar', 'sentir'.

El tema de la improvisación puede ser una frase tal vez no clara, pero sugestiva como el verso de una poesía. O un mensaje cifrado, acerca del cual tanto el actor como yo estamos en busca del código. Nunca daría la tarea 'huye como si alguien te estuviera siguiendo'. Lo formularía mejor así: 'caminas en una calle con nieve. Es empinada. Detrás de una curva, aparece una sombra. Te es difícil reconocerla: es un lobo, su boca chorrea sangre. Corres en contra del viento'. El actor recibe un abanico de sugerencias diferentes frente a los cuales puede reaccionar a su manera, a través de acciones.

Mientras el actor improvisa, también el director debe improvisar. Debe tener lista su técnica. Para mí, una improvisación no tiene sentido si no reconozco

en ella algo que he vivido o puedo imaginar que podré vivir. No son la estética, la interpretación del texto, las ideas políticas, la belleza de la escena, las formas sugestivas que puedo haber anhelado. Debo improvisar yo también en primera persona reaccionando a las acciones del actor, entrar en una zona de obsesiones y realidad, de recuerdos y deseos que pertenecen a mi experiencia o fantasía. No me interesa la psicología o la expresión abierta de lo que el actor vivió.

Hay actores que consideran las propias improvisaciones como algo íntimo y sacro. Sufren si manos extrañas las distorsionan para darles sentidos diferentes a aquellos que ya tienen y a partir de los cuales nacieron. No aceptan que una acción que para ellos tiene un significado particular asuma en el montaje del director un significado diferente, a veces opuesto. Viven esta intervención como una violencia, como un cinismo ante su verdad preciosa e íntima. Estos actores rechazan la condición más dura y necesaria del trabajo creativo: la complementariedad. El actor debe nutrirse de las propias experiencias, imágenes y visiones, manías e ideales, y permanecer fieles a ellas. Al mismo tiempo debe saber cumplir con los pedidos artísticos que provienen del exterior. Una de las tareas del director consiste en proteger la ubicuidad del actor, permitiéndole vivir en el propio mundo y al mismo tiempo compartiendo el mundo de los otros, de los compañeros, de los espectadores, del espectáculo. Si el actor no quiere que el director cambie el sentido de su improvisación, renuncia a la ubicuidad y amenaza la ubicuidad del director.

Continúan lloviendo las preguntas, hay una que retorna, formulada de diversas maneras: ¿por qué en el Odin Teatret los actores no improvisan juntos, solo individualmente? ¿No representa un peligro de introversión, de solipsismo?

EUGENIO BARBA: Es verdad, comienzo a trabajar siempre con un solo actor a la vez. Es más, en general me concentro en una sola parte de él: un pie, una mano, las caderas, los ojos. Cada vez que me lancé a una improvisación colectiva o en parejas no he logrado resultados interesantes que pudiera desarrollar. He hecho improvisaciones colectivas para trazar el dibujo general de una escena, para descubrir posibles ramificaciones de los actores en el espacio, o individuar el primer bosquejo para combinaciones de parejas o reagrupamientos. Pero para conseguir resultados que me estimulen, debo concentrarme en un solo actor. ¿Por qué?

Cuando improvisa, el actor compone una poesía con palabras hechas de carne. Estas palabras-carne emanan de su vida mental, psíquica, sexual y conservan para él una fuerte radiación solo si salvaguardan estas raíces profundas. Atención: profundas no quiere decir sacras, inefables, inconscientes. Quiere decir sólo que descienden profundamente en el terreno. Cuando dos o más personas improvisan, lo hacen en un tiempo real. Tienden entonces a adaptarse a lo que hace el compañero, se dirigen hacia el exterior

para comprender lo que está sucediendo y se comportan de acuerdo a ello. Frecuentemente este proceso extemporáneo asume los rasgos de una agresividad mentirosa o de un erotismo de pacotilla. Sin quererlo, los actores actúan.

La improvisación individual es de otra naturaleza. Es una visión onírica que sucede en un marco temporal personalísimo dirigida por el actor. Puede demorarse libremente y durante mucho tiempo sobre un detalle, avanzar según lo desee hacia el futuro o retroceder hacia el pasado, tal vez repetir más de una vez la misma situación, enfrentarse a personas, sucesos reales, autobiográficos o de su imaginación, sacar a luz episodios íntimos, recuerdos, lo que desea o lo que no tiene el coraje de realizar en la realidad. Una improvisación individual es una fantasía infantil y extrema que, de una situación de ilustración puede transformarse en una sucesión de reacciones instintivas, sin preocuparse por las contradicciones. Es un viaje interior expresado en un lenguaje de reacciones que, muchas veces, como director, no logro descifrar a nivel narrativo. Pero su radiación orgánica impregna su material que entrelazo con improvisaciones de otros actores.

Viernes 10 de octubre 1980, 6 horas

Esta mañana Eugenio Barba, a diferencia de lo que hace habitualmente, no nos pregunta el balance de la situación, no hace ninguna pregunta. Sonríe plácidamente y habla en primer lugar:

«La situación se vuelve interesante. Estamos asediados de dificultades. Sobre todo el cansancio. No es más el cansancio que ayuda a movilizar nuestras energías, sino agotamiento. Todos están atareados de la mañana a la noche, y así y todo muchos están descontentos. Debéis llevar a cabo una revuelta y dar vuelta la situación, pero salvaguardando la integridad del trabajo. Un grupo de teatro no resiste si sus componentes no tienen una razón personal profunda para seguir adelante. Hay siempre un momento en el cual uno se pregunta si vale la pena proseguir. Nos decimos a nosotros mismos: «He perdido la fe». Tomemos en serio esta expresión. ¿Qué significa prácticamente? No es por cierto la adhesión a ideas compartidas, a teorías estéticas, a una ortodoxia o a una escuela. Es simplemente lo que los empuja a levantarse puntualmente una hora antes que los otros, luego de solo cuatro o cinco horas de sueño, todos los días menos el lunes. Ahora falta el oxígeno. Es como si hubiera cambiado la atmósfera de nuestro habitat.

¿Cómo funcionar juntos, con un fin en común, tutelando las diferentes individualidades y sus diferentes caminos y necesidades? Sé bien que ninguno puede trabajar doce horas por día sin estar profundamente convencido de por qué lo hace. Sé también que para formar actores y directores expertos e independientes se necesitan cinco o seis años. Acá en la ISTA, solo, tenía que

construir en un mes las condiciones para vuestra personal revolución copernicana, y proceder sin crear dependencia. Sabía desde el comienzo que debería ocuparme del conjunto: guiar los cursos, dedicarme a los maestros asiáticos e interesarme en cada uno de los participantes, alentar los caminos individuales y mantener la unidad del camino, ocuparme de administración, charlas, mantener las relaciones con los organizadores, programar espectáculos y asistir a ellos, prepararme de comer y controlar que la limpieza fuera perfecta. Una vez más, en la ISTA, reencuentro el mismo enredo de tareas contradictorias y muchas veces poco inspiradoras en las cuales se encuentra inmerso el líder de un grupo. Tiene razón Saskja: la frustración es una experiencia que pertenece al oficio, es necesario aprender a convivir con ella. Pero, al menos una vez a la semana, sería lindo experimentar algo vivificante. Una bocanada de aire fresco.

Veó claramente las dos puntas del dilema, se los puedo describir claramente. Pero explicarlo no basta para evitar que se envenenen mutuamente. Una de las dos puntas dice: debéis aceptarme completamente. Hay un libro, el Nuevo Testamento, en el cual se sintetiza esta experiencia: para adquirir una nueva vida debes renunciara la vieja. Creo profundamente en esta experiencia que funda la relación entre maestro y discípulo, donde este último acepta completamente a su guía. Esta fue mi experiencia que duró algunos años. De no haber pasado por ella no habría acertado mi camino. No me habría «formado», encontrado la forma que es solo mía. La otra punta del problema afirma: tienes poco tiempo. Ya que el tiempo es limitado y pleno de actividad, el riesgo es que los que te han aceptado no se desarrollen autónomamente y permanezcan profesionalmente estudiantes obedientes.

Se podría evitar la contradicción organizando una verdadera y propia escuela, con un tupido y amplio programa de aprendizaje. Pero sería una solución peor que el mal del cual tratamos de huir. Acá en la ISTA no hay nada que aprender. Estamos acá para *aprender a aprender*, cada uno a su manera, en una autonomía que muchas veces es soledad.

No tengo ganas de tener gente que practica un supuesto método mío. Quiero dar vida a un teatro irrepetible, un ambiente en el cual algunas de mis aspiraciones y nostalgias puedan realizarse junto a las de algunas otras personas. Son necesidades individuales, particulares e incommunicables, pero que satisfacemos a través de una actividad común: una descreída plegaria colectiva y una mansa rebelión solitaria. Semejante a cuando hacemos *training* juntos por la mañana, y cada uno sigue un ejercicio diferente con su motivación, su ritmo, moviéndose donde quiere en el espacio, junto a los otros, pero sin fundirse totalmente con ellos».

En este punto, en mi cuaderno hay un agujero de 10 días, durante los cuales desde las 6 a las 7:30 de la mañana trabajé por cuenta mía, reordenando las ideas para el estudio de *Hamlet*: hago una serie de dibujos —un bosquejo— de la escena que intento hacer. La tarde del

martes 21 de octubre le pregunto a Eugenio Barba si a partir del día siguiente puedo regresar al encuentro con los directores. Le digo que mi ausencia no fue por capricho sino que continué trabajando. Me responde que será el grupo entero del seminario de directores quien lo decidirá. Si dependiera de él se opondría. Si uno salta una parte del proceso corre el riesgo de regresar como un pez fuera del agua, y—aparte de no ser muy placentero para el interesado— puede también ser negativo para la dinámica del grupo. Le digo que también otros han faltado uno o dos días. Me responde que diez días son muy diferentes a uno o dos de ausencia. Me pregunta si de todos modos me he informado de lo que en el entretiem po han hecho. Le respondo que no. Tengo la absurda impresión de que esta última respuesta le gustó.

Miércoles 22 de octubre 1980, 6 horas

Como me había preanunciado, Eugenio Barba refiere a los otros mi pedido. Subraya que otras tres o cuatro personas se han retirado y que sólo yo he pedido regresar. Explica las razones por las cuales él no lo acepta. Pero es la mayoría quien decidirá. Los otros, por unanimidad, me dejan volver tranquilamente. Eugenio Barba ostenta una de esas sonrisas en donde muestra todos sus dientes.

«Da siempre placer sentirse generosos y gentiles. No siempre, desgraciadamente, podemos permitirnoslo. Recuerden la poesía de Brecht sobre la máscara china de un demonio —la que llevaba siempre consigo, en su exilio— que con su vena hinchada en la frente revelaba cuán fatigoso y arduo era ser malos. Hoy nosotros podemos permitirnos ser buenos.

Esta mañana, C.Z. me ha dado una carta y me ha pedido que compartiera el contenido con ustedes. Escribe que no vendrá más a nuestras reuniones porque no es capaz de mantener las distancias entre lo que se dice aquí y su trabajo, donde 'estoy sola y debo ser dejada sola'. ¿Podrían decir que yo los manipulo? ¿Podrían decirlo mis actores? Ciertamente. ¿Podría decirlo un boxeador hablando de su entrenador? ¿O una bailarina de ballet clásico de su maestra? ¿O un pianista que quiere estudiar con un determinado maestro? ¿Podría decirlo Sanjukta Panigrahi hablando de su gurú? Hoy, ella es una reina de la danza, en India y en el exterior, pero frente a su maestro Kelucharan Mahapatra se comporta aún como una niña servicial. Cierto, ella es manipulada. La bailarina, el boxeador, el pianista son todos manipulados. A veces hacen grandes sacrificios para ser manipulados, se someten a alguien que no les enseña solo la excelencia, sino que pretende una disciplina y una

conducta intransigente frente a los mínimos detalles del trabajo. A esta persona le pagan para que sea exigente y ejerza autoridad, sin poner jamás en discusión su palabra.

Podemos usar esta palabra «manipulación», pero tratamos de entender que esconde opciones opuestas, las cuales no pueden ser confundidas unas con otras.

Un actor acepta ser manipulado si encuentra razones personales, si tiene la sensación de romper los límites de su ignorancia, si sabe que no hay privilegiados en el grupo, si está convencido de que el director no decide en base a intereses personales. Las personas aceptan ser manipuladas si aspiran a dar su máximo y si se han elegido recíprocamente. En estos casos, la manipulación es un acuerdo, el reconocimiento de una afinidad que mira a la independencia.

En los sistemas escolares las cosas ocurren de manera diferente. En general los alumnos no eligen a sus profesores, ni los profesores seleccionan a sus alumnos. En estas condiciones la manipulación asume otro significado, comúnmente negativo. Esta negatividad nos pone siempre en retaguardia, genera reflejos automáticos que no nos dejan distinguir entre manipulaciones de naturaleza diferente. Esta superficialidad en el modo de pensar produce problemas inútiles y prácticamente irresolubles en el aprendizaje teatral. Especialmente en un proceso autodidáctico, es esencial comprender que un mismo término comprende significados, procesos y situaciones diametralmente opuestas».

Jueves 23 de octubre 1980, 6 horas

Comenzamos la reunión comentando la conferencia de Jean-Marie Pradier realizada ayer por la tarde. Eugenio Barba insiste mucho en la relación entre *forma* e *información* que Pradier ha subrayado basándose en el pensamiento científico. Luego nos habla de las imágenes que para él condensan las contradicciones que con sus espectáculos trata de viviseccionar y que se resisten a sus intentos. Nos retrata al ser humano como *mysterium tremendum et fascinans*. Nos cuenta una historia de amor. Franek era un criminal apenas mayor que un adolescente, rapiñador y asesino, en el infierno perfectamente organizado de Auschwitz. En el campo de exterminio se volvió *kapò*, conocido por su crueldad: su sobrenombre era *kenny*, el sanguinario. Siempre llevaba consigo un bastón, con él mantenía el orden e infligía los castigos. Tenía un modo particular de caer sobre su víctima, abatirla con un golpe en las piernas y hundirle el bastón en la boca hasta degollarla. Era una bestia humana, pero se enamoró perdidamente de una joven judía. Aún continuando

su actividad normal, el kapò vivía para servir a su amor. La protegía a escondidas. Vigilaba que no fuera destinada a trabajos demasiado duros y que estuviera bien alimentada. Robaba un perfume para ella poniendo en riesgo su propia vida. Le traía a escondidas dulces robados a las SS. Era feliz como lo es un enamorado, ciegamente. En tanto, bastoneaba y mataba a todo detenido que infringiera una de las muchas reglas que gobernaban la vida del campo. Una mañana helada Franek vio a su amor en la fila con otras mujeres para entrar en el galpón de las «duchas». Sabía muy bien cómo moría la gente en la cámara de gas. Había estado muchas veces con los que debían vaciarlas y limpiarlas. Los cadáveres mostraban los signos de una desesperada lucha por respirar. Los más afortunados eran los que morían rápidamente, en las primeras inspiraciones. Franek el sanguinario se acercó a la fila de mujeres y escoltó a su joven judía hasta el umbral del crematorio. Luego le susurró su última declaración de amor: «cuando entres, respira fuerte, respira profundo».

Barba nos habla durante largo tiempo en primera persona. Es distinto a cuando discurre como líder o director. Sigue imágenes propias y sus propios pensamientos. Tal vez esta es una de esas improvisaciones orales suyas, semejantes a las que preceden el inicio de los ensayos de un espectáculo. Nos cuenta algunos recuerdos indelebles de su infancia, sus vagabundeos en autostop, algunas experiencias de teatro, escenas de novelas y biografías. Describe la vida en la Polonia socialista en donde ha vivido durante largo tiempo y la vida sobre la nave noruega en la cual ha trabajado durante un par de años. Se detiene para contarnos cómo su condición de inmigrante, de individuo que ha perdido la lengua, ha coloreado su modo de vivir en el mundo y en el teatro. No habla de técnica, de dramaturgia, de montaje. Habla del espectáculo como experiencia que le concierne a él directamente, y no, en general, a los espectadores.

La reunión se alarga y no vamos al gimnasio en donde tendríamos que participar del *training*.

Viernes 24 de octubre 1980, 6 horas

Mañana y pasado mañana no habrá reunión. Durante dos días se llevará a cabo el Simposio sobre Antropología Teatral. Los invitados vienen de diferentes países. Son críticos y estudiosos de teatro como Xavier Fábregas, que vive en Barcelona; otros son hombres de ciencia, como Henri Laborit, el célebre biólogo que junto a Alain Resnais ha terminado recientemente el film *Mon Oncle d'Amerique*.

Barba nos explica cómo se desarrollará el Simposio: él presentará los resultados de su investigación, de la cual la ISTA es uno de sus frutos. En particular trabajará evidenciando el nivel pre-expresivo del trabajo del actor, guiando algunas demostraciones de los maestros asiáticos y de Toni Cots; estarán los espectáculos de los maestros asiáticos y una demostración de trabajo de Iben Nagel Rasmussen del Odin Teatret. Henri Laborit hablará de sus investigaciones. Barba nos explica por qué ha sido tan importante, para él, el encuentro con los hombres de ciencia, sobre todo con los biólogos: no para aplicar sus investigaciones al teatro, sino para reconducir a la estructura orgánica del espectáculo el paradigma de los niveles de organización de un organismo vivo. Por esto forman parte también del equipo científico de la ISTA, además de estudiosos de teatro, el danés Peter Elsass y la yugoslava Ranka Bijeljic Babic.

Es importante saber distinguir, también en nuestro oficio, diferentes niveles de organización, cada uno de los cuales tiene su lógica, que puede ser tratada independientemente de la otra. El nivel de organización pre-expresivo determina la eficacia de la presencia del actor. Es una condición necesaria pero no suficiente para el actor. Tiene sentido solo si logra integrarse coherentemente al entero organismo del espectáculo. Por esto —dice— les he pedido que construyeran un estudio escénico sobre *Hamlet*.

Martes 28 de octubre 1980, 6 horas

La reunión de hoy fue breve. Es el día en el cual veremos los resultados sobre *Hamlet* de los diferentes grupos. Barba nos presenta a Roberto Bacci, que tiene un grupo de teatro en Pontedera, una pequeña ciudad de Toscana, en Italia. Será el organizador de la próxima sesión de la ISTA, en Volterra, una antigua ciudad de origen etrusco. La sesión de 1981 debería durar dos meses, el doble de esta sesión.

Miércoles 29 de octubre 1980, 6 horas

Nos habíamos puesto de acuerdo para homenajear a Barba con una sorpresa (habíamos descubierto que hoy era su cumpleaños). Pero nos da vuelta todo: esta mañana no tenemos ni siquiera un minuto para perder, porque quiere examinar uno a uno los trabajos vistos ayer.

EUGENIO BARBA: En vuestros *Hamlet* hay algo que me ha tocado: es la puesta al desnudo de vuestra soledad y de vuestros afanes. Pero para que sea teatro, falta sustancia, estructura, variaciones formales. Sois aún débiles. Debéis afrontar esta debilidad como un problema apremiante: ¿cómo idear soluciones de modo tal que los espectadores no sean molestados por nuestra fragilidad técnica? Sobre todo los que nos miran con desinterés o desconfianza.

Piensen en Napoleón. Desde el punto de vista de la estrategia existen dos Napoleones. El primero es un joven general; recuerden su agotadora campaña de Italia, la inspiración con la cual ha dado vuelta los preceptos de la guerra y derrocado una y otra vez a los austriacos. Era él quien imponía las reglas del juego, quien ideaba los amagues, ágiles contramarchas, emboscadas y falsos ataques. Dictaba rápidamente las órdenes, y sus coroneles y soldados lo seguían con un entusiasmo que arrollaba al enemigo. Hay puestas en escena cuya estrategia encubre lo que hizo el director y hace vivir al espectáculo como ardor de los actores.

El Napoleón emperador, posterior en el tiempo, accionaba de otra manera. Alineaba a su Gran Armada frente al adversario e iniciaba una batalla cuerpo a cuerpo. Sus mariscales no apreciaban mucho este modo de combatir: una carnicería de millares de soldados, muchas veces inútil.

Barba comenta cada uno de los estudios. Indica algunos fragmentos y detalles en donde los directores se han comportado como el joven Napoleón. Subraya cómo y dónde las ideas de los directores han sido untadas como plasticola sobre los actores, que se vuelven rígidos, se mueven de manera extraña y usan ejercicios del *training*. Muchas improvisaciones han sido dejadas en su estado crudo, tratadas como vacas sagradas, y naufragan en un mar de efectos fortuitos y movimientos superfluos. Evidencia la incapacidad del director para contrastar los clichés del actor. Las soluciones interesantes han sido explotadas durante mucho tiempo y han perdido su incisividad. No hemos logrado individuar los nexos significativos y originales entre las improvisaciones y la historia que estamos contando. Desde el punto de vista de la trama dramática, somos gráciles.

EUGENIO BARBA: Hoy por la tarde, cuando hable con los participantes de vuestro *Hamlet*, usaré otro punto de vista. No pondré el acento en las carencias, sino en los aspectos positivos. En lo que me ha golpeado favorablemente: la disciplina, la dedicación y la diversidad. No era posible notar un estilo uniformado, una tendencia en común. Explicaré también que no soy un espectador al cual se debía prestar atención porque, frente a los espectáculos de los grupos, soy propenso a dejarme impresionar por la cualidad humana y por las necesidades personales que los han movido —a

ustedes los desheredados— a uniros en la micro-cultura de un grupo teatral. Pero no es para disfrutar de cualidades humanas que la gente va al teatro.

Jueves 30 de octubre 1980, 6 horas

Es el último día. Intercambiamos saludos, direcciones y promesas.





La dramaturgia evocativa como nivel de organización





*Mi tiempo favorito para escribir es el atardecer,
de los días de la semana, sobre todo el miércoles.*

*Para este objetivo, me conduzco así:
me llevo al estudio té fresco, cierro la puerta,
me saco la ropa, la dejo ordenada una sobre la otra,
como si, disuelto por la muerte, dejara de mí sólo
una camiseta blanca, un par de calzoncillos y una tetera fría.*

*Y luego me saco la carne, la cuelgo en una silla,
la desentebro de mis huesos, como una vaina de seda.*

*Así, será puro cuanto escribo,
lavado de todo lo carnal,
incontaminado de toda preocupación del cuerpo.*

*Por último, uno a uno remuevo mis órganos,
los coloco sobre una mesa al lado de la ventana.*

*No quiero escuchar más sus antiguos rítmicos,
mientras trato de sacar mis propios golpes de tambor.*

*Ahora me siento en la mesa, listo para comenzar,
del todo puro: sólo un esqueleto en la máquina de escribir.*

*Debo decir que a veces el pene me lo deja.
Encuentro difícil ignorar la tentación.*

Soy por lo tanto un esqueleto con el pene, y una máquina de escribir.

*En esta condición escribo extraordinarios versos de amor,
La mayoría de las veces recalcando la relación entre el sexo y la muerte.*

Luego me premio con una vuelta en auto al atardecer.

Billy Collins: *Pureza*

EL TRANSIBERIANO

Había deseado siempre un viaje en el Transiberiano. Lo logré en 1982. Viajé en segunda clase, la tercera estaba cerrada para los extranjeros. Las líneas de demarcación del imperio soviético eran aún difíciles de atravesar.

Recuerdo la letanía de las estaciones: Moscú, Yaroslavl, Danilov, Bury, Polonia, Shanya, Kotelnich, Kiror, Balesino, Perm, Shalya, Sverdlovsk (acá comienzan los

Urales y termina la Europa, según la geografía política del general De Gaulle), Kamishlov, Tjumen, Isim, Nazitajeska ya, Omsk, Barabinsk, Novosibirsk, Taiga, Marinsk, Bogotol, Achinsk, Krasnojarsk, Uyar, Saijernaia, Kainsk-Jenissieisk, Ilanska ya, Reshet, Gaisbet, Inzhendinsk, Tulun, Zima, Cherenkovo, Angarsk, Irkutsk, Sludyanka, Misovaya, Selenga, Ulán Udé (capital de la Mongolia soviética), Pietrovski Zavod, Kilok, Mogsoi, Iablonovaya, Lesnoi, Chita, Darasun, Karimskaya, Prinskovaya, Chernishevsk Zavod, Siloro, Ksenevskaya, Mogocha, Anasar, Erofiei Parlovich, Urusha, Tiaktanigda, Skorodino, Bolshoi Never, Taldan, Madgagachi, Tigda, Ushumun, Shimanovskaya, Bielogorsk, Zaritaya, Bureya, Arkara, Kundur, Obluche, Isviestkovaya, Bira, Birobidzhan (capital del territorio que Stalin había elegido como 'estado' de los judíos—adonde muchísimos de ellos fueron deportados), In, Khabarovsk, capital del Asia soviética. Acá nosotros, los extranjeros, cambiamos de tren hasta Nagodka donde me embarqué en una nave para Yokohama en Japón. El Transiberiano continuaba para Vladivostok, a casi un día de viaje, puerto militar cuyo acceso estaba prohibido a quien no era ciudadano soviético.

Me basta repetir esta lista de nombres para que tornen a mi mente imágenes y episodios.

La guardia de frontera soviética: una mujer joven de rostro impenetrable y largos cabellos rubios escondidos por un casco militar de piel. Saca las peras de mi bolso, recogidas de los árboles de mi casa, que Judy había enuelto con cuidado para que se conservaran largo tiempo y me acompañaran en el viaje. Desenfunda un pequeño cuchillo, y las corta por la mitad, una a una, buscando sustancias prohibidas. Examina el contenido de mi mochila sacudiendo camisas, medias, calzoncillos. Luego se concentra en los libros. Descifra un título: Los hermanos Karamazov de Dostoievski. Para de birlar y su cara se distiende, como si fuera un amigo con el cual no tiene tiempo para conversar.

Los bosques de abedules eran íconos de oro al atardecer.

La bondadosa abuela de Achinsk ha atravesado la Rusia entera para visitar a sus nietos en Odesa, y el músico de balalaika de la orquesta sinfónica de Irkutsk, tuberculoso, regresa de un sanatorio público en Crimea.

Fjodor Parlovich, un viejo luesado y molesto, no hace más que comer. Se ríe de mí cada vez que distribuyen gratuitamente el té porque no compro los terrones de azúcar. No cree en mi explicación, que lo bebo anargo. Me para en el corredor y me empuja hacia la ventana. Saca de su bitiletera un calendario sucio y desteñido con mujeres en traje de baño. Quiere compartir conmigo el placer de verlas. Se ruele, con el correr de los días, una presencia odiosa. Finalmente llega la estación en donde debe bajarse. Dormimos todos en nuestras cuchetas. Cuando está por salir, me sacude y aprieta la mano como si quisiera arañármela. El tren ruele a partir. Siento entre los dedos pedacitos de papel: rublos, para que pueda pagarme el azúcar del té.

La pequeña colectividad prorisoria en un vagón del Transiberiano se ruele un receptáculo de historias orales subterráneas. Los pasajeros se intercambian

informaciones que el poder político oculta, relacionadas con la geografía que el tren atraviesa. Acá en Ussurskaja están las minas de oro, cuenta un pasajero taciturno, había trabajado allí como deportado durante 15 años. La enfermera de Vladivostock indica la fábrica en donde estalló una huelga que fue inmediatamente sofocada. El conductor de la locomotora de Bielogorsk quiere ver constantemente mi pasaporte. Lo sopesa y lo escruta, no cree que sea mío y lo pueda usar a mi gusto. Se niega también a creerme cuando le cuento que Dinamarca tiene una reina. Las reinas, existen solo en los cuentos de hadas.

Suben dos tímidos y muy jóvenes recién casados en viaje de luna de miel. Los acompaña la madre del esposo. Él, ella y la mamá de él, la típica situación de una farsa. La esposa siente calor. De pie, rozándola apenas al ritmo del tren, el marido le saca lentamente el pullover. Es una caricia sensual que trasciende todo pudor.

No todas estas imágenes permanecen encerradas en el tren que avanza en la estepa siberiana. Algunas se extienden en uno de mis espectáculos, *Mythos*, preparado 15 años después. En un momento, una montaña de manos cortadas —manos de madera que parecen piedra y hueso— invadían el espacio del espectáculo, como guijarros y restos de la Historia. Estas manos cortadas venían del Transiberiano.

Mikail Chusid era un artista de teatro de marionetas. Nos habíamos encontrado en casa de un amigo en Moscú. Él quería continuar nuestra conversación, pero yo debía tomar el Transiberiano la mañana siguiente. No había tiempo.

El tren había partido no hacía mucho tiempo, cuando Mikail se asomó en mi compartimento. Me acompañó durante tres días hasta Sverdlovsk. Era el modo más simple, dijo, para tomarse la 'libertad' de hablar conmigo. Mikail tenía consigo un par de pequeñas manos de madera para un nuevo títere que estaba esculpiendo. Me las regaló. Nos despedimos con el propósito de volver a encontrarnos. Cuando cayó la Unión Soviética, Mikail Chusid y su familia emigraron a los Estados Unidos. Allí, en un congreso de teatro, nos volvimos a ver fugazmente. Volvimos a prometernos que nos escribiríamos, que nos volveríamos a encontrar para hablar de lo que amamos por sobre todas las cosas, y que no es teatro. No nos volvimos a ver.

Pero sus pequeñas manos de madera continúan viviendo y hablando en los espectáculos del *Odin Teatret*. Eran el signo del atropello en El evangelio de Oxyrhincus, la prótesis infantil que escondía las garras de la tiranía. Han proliferado en *Mythos* como manos cortadas que materializan el horror del cual el espíritu del tiempo quisiera apartar la mirada, causado del ansia de cambiar el mundo.

Los recuerdos del Transiberiano no terminan aquí. La chica con las pecas, en nuestro vagón de segunda clase, subió en Darasun y va a Birobidzhan. Es paciente, porque sabe que deben pasar tres días antes de encontrar a su novio. Habla de ello con discreción, con una sonrisa pudorosa y el alma en los ojos. Faltan aún un centenar de kilómetros para llegar y ella, tranquilamente, comienza a guardar en la valija los objetos que ha usado durante el viaje. El paisaje que el tren atraviesa es

solo nieve. «Cuando nos detengamos en Birobidzhan será ya noche profunda —dice— pero no es un problema porque vendrán a buscarme». Detrás de esa forma impersonal está el amado.

Espera durante largo tiempo de pie en la puerta del vagón. Cuando el tren se detiene, no puedo dejar de espiarla. Él está allí, en el aire blanco de hielo y niebla. Cubierto con un gran saco de piel y un colbac —un gran oso inmóvil. Ella se precipita entre sus brazos. A través del velo álgido del vapor que cubre la estación, veo explotar la ternura del oso y el abrazo de la paciente chica. Una mano de ella, en el ímpetu, hace caer el colbac del amado y del gran abrigo de piel emerge una cabeza lampiña. Su desnudez contradice el hielo e insulta al mundo circundante con la obscenidad de un gran falo expuesto en la noche.

Hay fuerzas oscuras que ciegan y fuerzas oscuras que iluminan. Bailan como serpientes en la zona tórrida del recuerdo que es la dramaturgia evocativa.



LA ZONA TÓRRIDA DEL RECUERDO

Viajamos al interior de los recuerdos. Algunos se vuelven vastos países verticales. A veces nos hundimos en ellos. Atravesamos primero la zona fría de la lejanía. Apenas logramos juntar alrededor de una noticia algunas de sus circunstancias, decimos: ahora recuerdo. Pero eso que recordamos no nos pertenece aún. Comienza a pertenecernos cuando entramos en la zona húmeda de las emociones: nuestras reacciones presentes en relación a las emociones pasadas.

El viaje en el vasto país del recuerdo nos pone delante de la confusión del sentimiento pasado con el del presente. Casi nunca sabemos distinguir cuáles son las emociones que pertenecen efectivamente al tiempo recordado y cuáles al momento en el cual recordamos. Esta segunda zona del vasto país vertical del recuerdo es mixta, compuesta de una tal trama de secreciones, que la llamo húmeda para no llamarla viscosa.

Cuando logramos desenredarnos, entramos en la zona fecunda, donde las acciones, las pasiones y las circunstancias de un tiempo envían su polen hasta hoy. El recuerdo no pertenece más a lo que fuimos, no es más un sentimiento, sino carne y hueso. Es parte integrante de lo que somos y seremos.

Desde allí penetramos —es un caso más raro— en la zona tórrida, donde los extremos se abrazan. En esta zona, el sol es una divinidad y al mismo tiempo un infierno en el cielo. Aquí arden las apariencias y emergen las apariciones. Somos deslumbrados, seducidos, a veces quemados.

En mi trabajo teatral, la zona tórrida era la zona de la *herida*.

Las *heridas*, si son heridas de verdad, son historias que no quieren ser narradas. Cada vez que lo intentamos, se dan vuelta y se alejan de nosotros. Entrevemos su espalda curva, como una joroba lívida o radiante: nuestra bolsa de viaje. Nuestras *heridas* se niegan a ser danzadas o mimadas. Tal vez porque saben que su destino, en teatro, es otro: el de derramarse en otra historia, la cortina de humo que permite evocarlas y ocultarlas al mismo tiempo.

Cada uno de mis espectáculos me ha abierto los ojos. A veces sobre problemas técnicos. La mayoría de las veces, viéndolos y

volviéndolos a ver, han iluminado también mis zonas privadas. Son autobiografía, jamás confesión. Jamás he hablado conscientemente de mí. Una vez he hecho un espectáculo que tenía como título el nombre de la nave noruega en donde fui marinero. Se llamaba *Talabot*, pero el tema conductor era la autobiografía de una antropóloga danesa, Kirsten Hastrup, que había aceptado escribir una serie de episodios de su vida.

Quien viaja encuentra mundos nuevos. Pero jamás olvida lo que deja atrás. El horizonte del conocimiento se dilata, pero no se trata de verdaderos descubrimientos. El verdadero descubrimiento sucede cuando lentamente aflora aquello de lo cual el viaje parecería liberarlo: la joroba lívida y radiante, las *beridas*. Se abren los ojos en el mismo momento en el que la mirada se concentra en otro lugar.

Me pregunto si todo esto se relaciona con una experiencia común a los que realizan este trabajo que pomposamente llamamos creativo. ¿Qué cosa he creado? Rincones oscuros e instantes de silencio. Pocos rincones en vastas arquitecturas y pocos segundos en una hora. Oscuridad que era espera y amenaza de un rayo imprevisto. Silencio que era resonancia íntima.

El resto era oficio. Sin ello no se realiza nada, no se parte, no se viaja, no se llega. Oficio quiere decir componer espectáculos que sepan renunciar al público teatral común e inventen sus propios espectadores. En otras palabras: saber construir pacientemente una determinada relación física, mental y emotiva con los espectadores y con los textos, sin uniformarse con los modelos vigentes convalidados en el centro del teatro.

Mis compañeros y yo estábamos acostumbrados a no detenernos en las preguntas. *Tratábamos los puntos de partida como si fueran definitivos*. Sabíamos muy bien que serían cambiados y que se adjuntarían otros. Los tratábamos con cuidado y atención como si para nosotros fueran claros, aún sabiendo que estábamos trabajando en la oscuridad. Los materiales se acumulaban y se transformaban en una cantidad de perspectivas, historias, acciones, accesorios, textos y partituras a las cuales queríamos. Hasta que nos dábamos cuenta de que navegábamos en lo superfluo.

Era el momento de invertir el rumbo. ¿Para qué servía toda esa abundancia? Para ser tirada, y ser cortada. Formaba la masa sobre la cual trabajaba el hacha y el cincel. Solo entonces comenzaba a esculpir el tiempo, el espacio y la precisión: las acciones y relaciones *necesarias*. Hacía falta despellejar, eliminar. La complejidad, a veces, era lo que quedaba.

Sucedía frecuentemente que el espacio escénico se volvía suntuoso, lleno de objetos y adornos, algunos humildes, otros preciosos. Existía

una pasión por los accesorios que nos impulsaba a cada uno de nosotros, del Odin, a descubrirlos en el depósito del teatro, en los viejos baúles familiares, a adquirirlos en nuestros viajes, a ponerlos de lado diciendo: «con esto quiero trabajar en el próximo espectáculo». Accesorios, cierto, es un nombre errado. Son amigos de confianza, amantes, cómplices. No son mudos ni pasivos como parecen desde el exterior. Cuando llegaba el momento del hacha o del cincel, era duro separarse de ellos.

El *humus* de la profesión está hecho de estos amores e idiosincrasias que vistos desde el exterior, parecen infantiles. Sin ellos no crece nada.

El espacio escénico tendía a estar obstruido por objetos-*partners*, a volverse vistoso, pero también sofocante. Los actores nadaban en él como peces en un acuario demasiado pequeño. Saciaba la vista, pero no nutría la mente ni el corazón. En estos casos el hacha debía ser particularmente despiadada. ¿Era yo quien la maniobraba o era ella quien me maniobraba? A veces desconcertaba y hacía mal porque parecía movida por una suerte de entusiasmado cinismo de matanza.

Algo parecido sucedió con todos los espectáculos. Con *Mythos*, eran demasiados los versos que amábamos. Nos dimos cuenta cuando el espectáculo estaba terminado, y muchas imágenes espléndidas de Henrik Nordbrandt fueron sacrificadas. Para *El sueño de Andersen* los actores habían preparado 22 horas de materiales. Los condensé en 80 minutos.

¿Para qué sirve contarlo? No se puede enseñar. No se puede programar. Después de años de experiencia, vivía el *momento del hacha* como una solución extrema, como una reacción rabiosa contra el impase en el cual el proceso de trabajo me había llevado. Lo menciono solo para indicar que esta fase del trabajo siempre llega.

Sin embargo, la pregunta importante, es otra: ¿por qué el aroma esencial, la complejidad, el ritual vacío es lo que resta?

Entre las últimas poesías de Thomas Hardy hay una que se llama *Convergence of the Tmain*, la convergencia de los dos. La literatura está llena de historias que cuentan las consecuencias desastrosas del encuentro entre un hombre y su doble. La poesía de Thomas Hardy no afronta este tema. Para él esos «dos» son diferentes y lejanos, hechos para no encontrarse. El sujeto de su poesía, en realidad, es la tragedia del Titanic. Son 11 tercetos que comienzan así:

In a solitude of the sea

Deep from human rarity,

And the Pride of Life that planned her, stilly couches she.

En la soledad del mar
lejos de la vanidad humana
y del Orgullo de la Vida que la había proyectado, ella yace inmóvil.

El poeta describe el mar que trabaja el lujoso residuo del transatlántico, y hace surgir mudos interrogantes sobre la voluntad que lo ha construido por sed de gloria. Luego el poeta vuelve su mirada hacia una dirección completamente diferente. Ve la obra, entre los hielos polares, lo que él llama *the Immanent Will that stirs and urges everything* (Inmanente Voluntad) que mezcla y urge a cada cosa). Esta Voluntad hace crecer humildemente un iceberg al mismo tiempo que, en el fragor de los astilleros, crece el transatlántico. Los dos cuerpos extraños vienen luego observados a la luz del futuro — un destino que nadie hubiera imaginado. Ningún ojo mortal habría previsto cómo las dos historias podrían unirse, hasta volverse *twin halves of one august event* (las dos mitades gemelas de un mismo augusto evento). El último terceto dice:

*Till the Spinner of the Years
Said Now! And each one hears,
And consummation comes, and joins two hemispheres.*

Hasta que el Tejedor de los Años
Diga: '¡Ahora!' Y cada uno escuche,
Y llegue el momento que debe ser consumado, y choca dos hemisferios.

La poesía de Thomas Hardy sobre el choque imprevisto del iceberg y de la titánica nave hecha para atravesar los océanos como una ciudad que no se hundiría jamás, forma parte del volumen *Satires of circumstances*, publicada en 1914. Los tercetos describen la quintaescencia de un aspecto importante del trabajo creativo. No es la simple *casualidad* la que hace emanar significados imprevistos, relaciones no programadas, esos nudos de imágenes que afloran a veces y nos interrogan acerca de lo que no hablamos. Es necesario incrementar las *probabilidades*, sobre todo las insospechadas, y trabajar con meticulosidad para que se realicen.

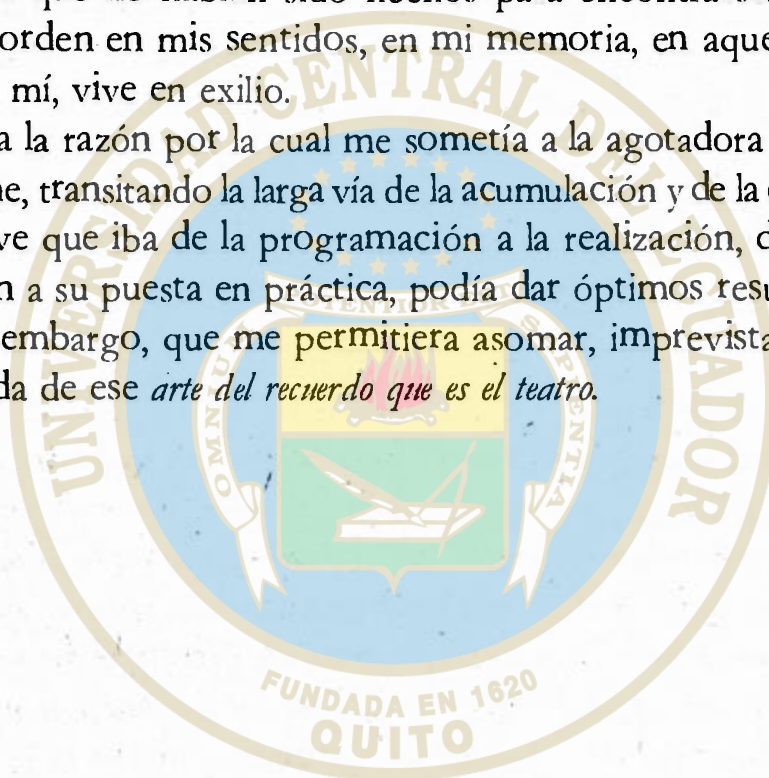
La casualidad, sobre todo si la llamamos con el término exótico y docto *serendipidad*, evoca la imagen de un premio. Se dice: ser besado por la fortuna. Pero en el trabajo artístico esta casualidad es de tipo particular y deliberada. Un aspecto fundamental de nuestra creatividad consiste en *crear las circunstancias en donde convergen los «dos» que no parecen destinados a encontrarse*. Parte de mi oficio consistía en saber congeniar las

condiciones que permitieran a las acciones de los actores entrar en relación de manera tal de burlar mi modo rectilíneo de pensar y sentir.

Esta irrisión no solo hacía reír. La risa, en la zona tórrida, se empastaba de dolor. La actitud socarrona destruía las distinciones que daban seguridad y la distancia que anestesiaba mis heridas. Los extremos se estrechaban y me obligaban a ver, junto a las ganas de apartar la mirada. Era el momento de la *evocación*, del cambio de estado.

Cuando el trabajo teatral me ponía de frente a uno de estos momentos, era como si dijera: «¡ahora!». Las acciones que se chocaban entre sí adquirían de golpe una fuerza inimaginable uniendo dos hemisferios que no habían sido hechos para encontrarse. Estallaban como Desorden en mis sentidos, en mi memoria, en aquella parte de mí, que en mí, vive en exilio.

Esta era la razón por la cual me sometía a la agotadora experiencia del derroche, transitando la larga vía de la acumulación y de la destrucción. La vía breve que iba de la programación a la realización, del plano de la dirección a su puesta en práctica, podía dar óptimos resultados. Era difícil, sin embargo, que me permitiera asomar, imprevistamente, a la zona tórrida de ese *arte del recuerdo que es el teatro*.



VIENTOS QUE QUEMAN

Una ola de gratitud se desliza dentro de mí distinguiendo, al alba, la ventana resplandeciente del cielo azul. En la playa mexicana, una mujer japonesa agita los brazos como si lanzara señales al horizonte. Es reiki, un modo de comunicarse con los antepasados. Desciendo las escaleras anticipando el placer de reencontrarme con mi remoto origen de lagartija al sol. Tengo en mano una espesa biografía de Elizabeth de Inglaterra, la reina que protegió al teatro de la ira de su parlamento puritano. Por la tarde me espera la pantalla azulada de la computadora sobre la cual hace más de diez años lucho con este libro.

Generalmente, me despertaba el sonido de las herraduras de mi caballo entremezclado con el chirrido de las ruedas de un carro. Me traían a la memoria la noche que dura toda la vida. Solo pocos campesinos iban a trabajar en los campos con este anacrónico medio de transporte, los otros iban más tarde con sus api, motos con remolque. Eran los primeros resplandores del alba. Recostado en la cama me dejaba acariciar por el aire tibio y olfateaba el olor acre de las hojas del tabaco que se secaban al sol. Junio 1974: el Odin Teatret recién se había instalado en Carpiignano durante cinco meses para iniciar un nuevo espectáculo, ¡Ven! Y el día será nuestro. En este pueblo del sur de Italia —tan diferente del familiar y seguro refugio de nuestra sala negra en Holstebro— hacíamos training y ensayos en un sombrío ex-depósito de tabaco, cuya acústica ensordecedora imposibilitaba el trabajo del training vocal. Por esto los actores, alrededor de las seis de la mañana, se diseminaban en un campo en las afueras del pueblo para «trabajar la voz» al aire libre.

Esa mañana, Jens Christensen²⁴ me esperaba fuera de mi casa. Lo sentía mucho, debía dejar el teatro. Se había enamorado de una chica noruega, querían casarse, ir a vivir a su país. Me golpeó una sensación ya experimentada en el pasado y siempre temida. Una mano me apretó el estómago, mientras pánico e incompreensión rolvián irreal ese momento. Su rostro expresaba pena y al mismo tiempo era luminoso, como si un viento lo calentase desde adentro. Le rogué que fuera con los compañeros. Al regresar les comunicáramos su decisión.

Seguía las acciones vocales de los actores diseminados en el campo para no molestar a unos a otros. Se dirigían a las tithes, a una mata cercana, a los árboles

²⁴ Jens Christensen, danés, trabajó con el Odin Teatret en el periodo 1969-1974.

en el horizonte. Tocaban y acariciaban, con sus voces, piedras y rocas en la tierra roja salentina. Jens estaba concentrado en su training. La mano apretaba mi estómago aún más fuerte. Había llegado al Odin por casualidad, en 1969, para visitar a Ulrik Skeel, su amigo de la secundaria de Copenhague, que quería ser actor. Habíamos compartido la larga y trabajosa preparación de La casa del padre, viajado juntos durante dos años, presentándolo a 322 veces en una veintena de países. Había sido el único actor del grupo que respaldó sin dudar mi intención de convertir el Odin en un teatro-granja. Además de las actividades teatrales, cultivaríamos la tierra y criaríamos chanchos, independientes de cualquier subvención. Los otros actores eran escépticos sobre nuestra capacidad de hacer fructificar la tierra y criar chanchos. Luego de muchos meses de discusión, que se realizaban cada sábado al final de los ensayos, venció la sensatez y el proyecto bucólico fue abandonado. Jens estaba ya integrado a los ensayos del nuevo espectáculo, relámpagos de escenas animadas por sus acciones y su voz acudían a mi mente.

Reuní al grupo, sorprendidos por la interrupción de nuestra rutina cotidiana. «Jens ha decidido dejarnos. Él mismo les dirá las razones». Estallé en llanto. Hacía años que no sucedía. Nunca me había pasado que sollozaba, incapaz de controlarme. Sentía la inmovilidad y el desconcierto de Jens y de los actores descubriendo a su director casi siempre seguro, ahora como un niño indefenso. Nadie respiraba, mis lágrimas caían sobre el suelo impregnado de años de santidad.

Ha sido uno de los lutos de mi vida: un actor amado me dejaba siguiendo su «vocación», la voz que lo llamaba hacia un destino lejos de mí. He revivido el mismo dolor desgarrante cada vez que se alejaba un actor que yo quería. Cuando lo hizo Ulrik, porque aspiraba a ser escritor. Cuando Else Marie se fue, porque sentía la necesidad de evadirse de la disciplina. Cuando Tage creó un grupo teatral con su mujer. He esperado con paciencia la ocasión de proponerles que regresaran. Sucedió con Jens pero no duró mucho, la situación familiar no lo permitía. Sin embargo, algunos años después, Ulrik se reintegró en Cenizas de Brecht. Else Marie regresó luego de un año. Con Tage esperé diez años, y dos veces mi oferta no llegó a buen puerto. Luego viví la alegría de acogerlo de nuevo en el grupo. Necesito más calor que luz, más amor que claridad.

Amithaba, hijo de lama,
escucha la invocación de Tara la Roja:
ponte botas de siete estrellas
y ven a mí
rerestido de amor, tarde a mi carpeta.
Surgirán las lunas
de polvorosas areas del cielo.
Reposaremos nuestro amor

*como animales exóticos cansados de la friga
por entre las altas cañas en donde el mundo termina.*

Elsa Laser-Schüler

«Estabas enamorada de papá cuando te casaste?» Estamos sentados en la cocina en su departamento de Monte Mario en Roma. Con la vivacidad que la distingue, mi madre se confiesa: «Tenía 17 años, cursaba el último año de la secundaria, mi padre, almirante, comandaba la base naval de Brindisi. Yo era el centro de cada fiesta, cortejada por jóvenes oficiales y por mis compañeros de escuela. Tu padre pertenecía a otro mundo, tenía 15 años más que yo, en esos tiempos era una diferencia de edad enorme. Pensaba que me consideraba una niña. Me quedé sorprendida y halagada cuando me hizo entender que le gustaba. Sin vacilar pidió mi mano.

Tu padre era cónsul de la milicia y comandaba la legión de camisas negras de Brindisi, una posición de poder en la época del fascismo. Era un hombre bello y conocido Don Juan; sus aventuras con las bailarinas del varieté recorrían la ciudad. Me casé apenas cumplí los 18 años. Mi padre—tu abuelo—se oponía por la diferencia de edad. Pero también porque pensaba que los oficiales de la milicia fascista eran parvenus. La marina se ha considerado siempre un arma aristocrática. Levándome al altar susurró: estás aún a tiempo de cambiar de idea».

Pero mi madre era impulsada por un viento que quema.

«Admítelo, mamá, también tú has tenido algún amorío, mientras el cónsul estaba afuera por sus deberes ideológicos».

Hace como si estuviera escandalizada y sostiene que encontraba el sexo irremediablemente aburrido. Se sentía aliviada cuando mi padre iba con sus bailarinas y la dejaba en paz. Nunca había visto desnudo a su marido. En la cama, ella llevaba un camisón con una «ventanita» adelante. Cuando querían hacer el amor, desabotonaba la ventanita y mi padre se asomaba adentro. Ríe, incrédulo, y mi madre se une a mi alegría. Tengo la sospecha de que, con su comportamiento de señora burguesa y mirada traviesa, me está tomando el pelo. Tiene un sentido del humor particular. Una vez, en el autobús, la he visto sonreír bonachona a un niño. Cuando este respondió, abrió la boca con una mueca silenciosa y se sacó la dentadura postiza.

Una de mis actrices dice que me parezco terriblemente a mi madre. Es verdad, también yo tengo un sentido particular del humor. Me gusta iniciar un espectáculo como si fuera un hamster y terminarlo como una liebre. Indudablemente la peculiaridad de mi humorismo es un don de mi mamá, pero el humor del viento que quema viene de mi padre.

Fue en el colegio militar de la Nunziatella en Nápoles en donde se llevó a cabo mi educación sentimental. Llegué a los 14 años ignorando casi todo acerca del sexo. Los alumnos más grandes me explicaron en detalle sus misterios. Corrompieron al portero de una casa de citas que me dejó entrar a pesar de mi corta edad, y celebraron

a costa mía mi iniciación con Afrodita. Mi entrada en la orden de los machos fue un fracaso angustiante, pero la chica era gentil y me consoló como una juiciosa hermana mayor. A los 16 años, cuando visité por primera vez Dinamarca y Suecia, fueron las chicas quienes tomaron la iniciativa. Me quedé turbado y viví la experiencia de la primera vez.

Viajaba haciendo autostop en Escandinavia durante las vacaciones de los meses de verano. Me ganaba la vida como lava platos o ayudando a los campesinos en los campos. Recogiendo frutillas y manzanas, en una granja sueca conocí a Miriam. Taciturna y esquiva, estaba recién llegada de un kibutz en Israel en donde había vivido por algunos meses. Era hija de una rica familia judía de Estocolmo y sufría de depresión. Sus muñecas llevaban el signo de un intento de suicidio. En la granja, los estudiantes de diferentes nacionalidades daban vueltas a su alrededor, atraídos por su impenetrable bosquedad.

Entre Miriam y yo se creó una relación, alimentada apenas de rápidas miradas y un sentido de complicidad cuando nos apartábamos con un libro, cada uno por su lado, mientras los otros jóvenes hablaban o bailaban. En tres semanas apenas habíamos intercambiado alguna que otra palabra.

Me fui solo hacia Laponia y trabajé en una mina de carbón en Kiruna. Cuando descubrieron que no tenía permiso de residencia, la policía sueca me escoltó con cortesía a la frontera noruega. En Oslo, mientras preparaba mi regreso a mis estudios universitarios en Roma, encontré mi francés con el cual había recogido manzanas en la granja sueca. Me contó que Miriam trabajaba en un geriátrico en la ciudad. Esa noche, llevado por un viento desconocido, fui a visitarla.

Miriam y yo proyectamos vivir juntos al sol, en Italia. Oslo estaba cubierta de nieve y hielo cuando la dejamos en diciembre. En Roma vivimos en el albergue de la juventud. Mi madre vivía en la casa de su padre, el almirante. Mi abuelo había acogido a sus dos hijas—ambas viudas de guerra—y a un hijo sobreviviente de un campo de concentración alemán. Conociendo la intransigencia de mi abuelo, no osé presentarme ante él con una chica sueca. Mejor consultar con mi madre. La llamé y fijamos una cita en el correo central.

No sé qué impresión le hicimos a mi madre, Miriam de 19 años y yo de 18. Ella tenía 39 y era viuda desde hacía siete años. Abrazó a Miriam y la bombardeó a preguntas haciéndola sonreír. Sentados en mi café, conversamos durante mucho tiempo acerca de mi vida y sobre nuestras intenciones futuras. Ustedes se quieren, quieren estar juntos, y por ahora no piensan casarse, concluyó mi madre. Mi abuelo no habría aceptado jamás que yo viviera bajo el mismo techo con una chica. No existía la mínima posibilidad de trabajo para ser económicamente independiente. Era mejor que regresara a Noruega. Mi madre, sacrificando el deseo de tener a su hijo cerca, me empujó a desplegar las velas y dejarme llevar por el viento que quema.

Así partí de Italia y me establecí en Oslo. Me conquisté la libertad económica en el taller de Eigil Winne que me enseñó a soldar. En el rigor del invierno y en el

esplendor de la primavera noruega viví mi primer amor con brisas y torbellinos de pasión, orgullo, celos, animosidad e indiferencia hasta la separación final.

Sucede no solo con los individuos sino también con los grupos de teatro. El motivo principal de sus crisis y de la subsiguiente separación es el aburrimiento. Detrás de esta palabra se esconden situaciones muy diferentes entre sí.

El aburrimiento se infiltra furtivamente porque el director no estimula más al actor o porque él mismo no es más estimulado por sus actores.

El aburrimiento aflora cuando una actividad artística se vuelve rutina. Los desafíos son ya conocidos y generalmente bajo las mismas condiciones de precariedad material.

El aburrimiento puede ser sexual: el interés hacia el propio partner se esfuma y una atracción imprevista te lanza en los brazos de un colega. Las parejas se deshacen y aparecen relaciones imprevisibles. En estos casos alguno sale del grupo. La nueva pasión habita en otra ciudad o bien se quiere huir del ambiente demasiado conocido ya. Desde este punto de vista, la dinámica de un grupo recuerda al patinaje sobre hielo donde se ven las figuras más atrevidas. Imprevistamente, la superficie cede y nos encontramos empapados por el agua congelada, casi siempre solos.

En el Odin Teatret, las personas se han ido sobre todo por estos motivos. Muchos de los cambios y soluciones que han permitido al mismo núcleo de personas colaborar por más de cuatro décadas provienen de una tendencia endogámica: la rotación del partner dentro de nuestro pequeño enclave. Es interesante leer a los historiadores de teatro disertar sobre los valores y motivaciones artísticas, políticas, incluso espirituales, que mantienen juntos a un grupo de teatro. Olvidan, sin embargo, las ráfagas de los vientos que queman, las diferentes manifestaciones del eros. Para un director, incluso la elección de un actor que se vuelve el benjamín que sustituye a otro, tiene que ver con esta meteorológica perturbación interior.

Estaba finalmente en Varsovia. En enero de 1961, en esta ciudad envuelta por un rígido invierno y un gris régimen socialista, estaba enfático pensando en mis inminentes estudios de dirección. Le pregunté a un joven cuál era el camino. No mascullaba una palabra de polaco, pero Włoddek me respondió en un fluido francés y me condujo a la casa del estudiante adonde yo vivía. Era electricista y en su casa hablaba francés. Era de familia noble, por eso las puertas de la universidad, que daba la precedencia a los jóvenes de origen proletario, para él estaban cerradas. Hicimos una cita para visitar por la noche el club de estudiantes del cual su novia era miembro.

El ambiente era agradable, orquesta de jazz, muchachas y muchachos bailaban libremente y conversaban ríazmente en las mesas. Hacíamos de preguntas a mis nuevos amigos, sorprendido por su comportamiento tan libre en un régimen socialista. Mis ojos se posaron en una chica de la mesa de al lado: era difícil alejarlos de los cabellos negríssimos y de los ojos turquesas de forma un poco turbara. Nuestras miradas se cruzaron, la mía la esquivó rápidamente. Una explosión de risa me

obligó a darme vuelta: seis-siete jóvenes sentados con ella me miraban de arriba abajo, divertidos. La muchacha se levantó, una máquina fotográfica en la mano, se acercó y dijo algo. Wlodek tradujo: quería una foto mía. Antes de que lograra balbucear una respuesta, se inclinó como un cuarto de luna, y click.

Ahora tienes que bailar con ella, comentó la novia de Wlodek. Lilka, la jorona de los ojos de tártara, aceptó complacida, bailamos durante mucho tiempo, comunicándonos educadamente en un alemán macarrónico. Había apostado a sus amigos que la invitaría a bailar en menos de cinco minutos. Su satisfacción por el desafío ganado me dio coraje como para preguntarle si quería que la acompañara a su casa. O mejor, basta una calle no distante de donde ella vivía. El último trecho quería hacerlo sola. Así comenzó mi historia de amor con Lilka.

Tres meses después, ya en primavera, a través de la ventana de mi cuarto entraba el rumor del tráfico y el perfume de los árboles de la avenida. Lilka y yo hablábamos de nuestro pasado, de nuestras familias, de nuestra infancia. Lilka me preguntó si era católico. No, judío —le respondí. Se apoyó sobre el brazo y me escudriñó. Repetí: sí, judío. No se preocupó por mis preguntas y mis porqués, se vistió en silencio y salió corriendo.

No soy judío. He crecido en un ambiente católico que ha marcado profundamente mi imaginario, pero no mi fe. Para mí tenía sentido decirme judío luego del encuentro con la madre polaca en un kibutz en Israel, la que me había hecho una pregunta que aún recuerdo. A veces, sin embargo, la necesidad de una vida imaginaria y alternativa puede tener tanta fuerza como la furia de un viento que quema.

Busqué a Lilka en la universidad, en el club de estudiantes, en las kawiarne donde teníamos la costumbre de tomar el té, en los alrededores de su casa de la cual ignoraba la dirección exacta. Sentía un dolor en el estómago, Wlodek y su novia no lograban explicarse su comportamiento ni podían consolarme.

Una tarde, luego de un par de semanas, reapareció en mi cuarto. Le gustaba ataviarse con ropas elegantes, por eso no la reconocí de inmediato. Estaba vestida humildemente, rostro hinchado, cabellos despeinados, nada de ronge o esmalte en las uñas. Ninguna señal de abrazarme. Intimidado, me acurrucaba en la silla.

Aborrecía a los judíos. Se había quedado trastornada cuando escuchó que yo lo era. En su casa, se encerró en sí misma. La madre no lograba explicarse su conducta: ¿por qué no salía? ¿Por qué no iba a la universidad? ¿Por qué no encontraba a su amigo italiano? ¿Por qué no paraba de llorar? Lilka no quería decirle nada, luego se desabogó. La madre le respondió: «Te he contado que tu padre murió en la guerra contra los alemanes. Sin embargo, murió en una cámara de gas. Era judío. Yo he sobrevivido porque soy católica».

Jamás he comprendido si tu madre no le había confesado la verdad a la hija porque ella también era antisemita, a pesar de haberlo olvidado con el hombre que amaba. O había callado con la esperanza de proteger a la hija en caso de que se hubiera abatido de nuevo sobre Polonia el apocalipsis.

Lilka y yo nos encontramos, y en mi memoria, hoy despuntan solo recuerdos de sol. Lilka, Liliienka: en polaco, el diminutivo de Lea. No aludimos jamás al episodio o a las consecuencias que había tenido para cada uno de los dos. Pero sus efectos fluctúan como escoria infecta dentro de mí: no se vive impunemente el desprecio.

En diciembre, tomé la imprevista resolución de dejar la escuela teatral de Varsovia y transferirme a Opole al teatrino de Grotowski. Estaba seguro de que Lilka habría aceptado incluso largos períodos de separación. Le había dado una cita y vino con dos amigas. Pensaba que iríamos al cine. Le conté mis intenciones. Su rostro atónito se afeó: ¿es esta la expresión del dolor? Di la media vuelta y me fui. Fue la última vez que la vi.

Una muchacha de 17 años se enamora de un hombre maduro. He aquí mi origen. Esa muchacha, hoy, es una vieja de 94 años, vive en estado de demencia senil, el cuerpo reseco, avanza insegura apoyándose sobre los muebles y las paredes. Fija su mirada en mí, sorprendida cuando le tomo la mano. Responde con incertidumbre a mi sonrisa. Le cuento sobre sus padres, sobre Ernesto, su primogénito muerto tantos años atrás, sobre su familia y mi trabajo en Dinamarca. Me vuelven a la mente expresiones, diminutivos, entonaciones, fragmentos de melodías que me cantaba, palabras en el dialecto de Gallipoli. Pertenecen a nuestra lengua secreta, ese vínculo que nos ha unido desde la infancia y que ninguna distancia ha menoscabado. Su comportamiento cambia. De una zona remota a la cual no tengo acceso, reaparece su mirada traviesa, simula mordirme como cuando jugábamos juntos, afloran gestos y señales de la irrepetible intimidad entre madre e hijo.

Veo fantasmas: cuando me visitaba en la escuela militar y mis compañeros hacían apreciaciones vulgares sobre la joven viuda; su abrazo protector a Miriam; el roce de sus manos delicadas mientras, bendiciéndome, doblaba las cubiertas de la cama; cuando se apoyaba en el balcón lleno de sol y saludaba al hijo que se alejaba, otra vez más.

¿Cuál era el color preferido de mi madre?

DRAMATURGIA DEL ESPECTADOR

El espectáculo no es un mundo que existe igual para todos, es una realidad que cada espectador experimenta individualmente en el intento de penetrarla y apropiarse. La sustancia definitiva del teatro son los sentidos y la memoria del espectador. Es esta sustancia la que es atacada por las acciones de los actores.

El *corazón* de mi oficio de director era la transformación de las energías del actor para provocar la transformación de las energías del espectador. Una no podía suceder sin la otra. Era indispensable trabajar en profundidad sobre cada actor para que, a su vez, indujeran una reacción profunda en cada espectador.

Quería que el espectador asistiera a sucesos de personajes ficticios y, al mismo tiempo, se deslizara en un mundo que era solo suyo. Había visto que era posible. Cuando sucedía esto, el espectáculo no solo susurraba un secreto, un presagio o un interrogante, también evocaba otra realidad. El espectáculo no era más apariencia, sino una aparición que visitaba su ciudad interior. La experiencia evocativa implicaba un salto de conciencia del espectador, un *cambio de estado*.

La dimensión evocativa, este nivel en el cual el espectáculo—y con él el espectador— se supera a sí mismo y va más allá de sus propios límites, ha sido la nostalgia íntima de una parte del teatro del siglo al cual he pertenecido. Era lo que le daba valor, más allá de sentido.

No podía existir un salto de conciencia sin una tarima adecuada. Esta estaba constituida por el nivel orgánico que golpeaba los sentidos del espectador, y por el nivel narrativo que comprometía la esfera emotiva e intelectual. La tarima era la condición *necesaria* para el salto, pero no era *suficiente*. Sin embargo, solo dedicándome al trabajo para construir la tarima, podía esperar que se produjera el salto de conciencia.

Podía estructurar conscientemente el nivel orgánico y predisponer las condiciones del nivel narrativo. Pero podía sólo esperar el nivel evocativo, en el doble sentido que Simone Weil atribuía a la palabra *esperar*: esperar, pero también aplicar la propia atención. Este nivel no tenía nada que ver con las emociones, los recuerdos, las asociaciones

que el espectáculo podía y debía suscitar en el espectador. O mejor, no se agotaba allí.

Una cosa es componer materiales para nosotros mismos, una sucesión y simultaneidad de acciones y circunstancias que tengan un sentido y valor para nosotros que las hemos creado y elaborado. Otra cosa es hacer de modo tal que accionen sobre el espectador a través de una orquestación estratificada de relaciones contrastantes y discontinuas.

La potencialidad evocativa de un espectáculo dependía también de la capacidad de salvaguardar, por debajo de una superficie reconocible, la vida independiente de otras lógicas: la de cada actor, la del director y la de *cada uno de los espectadores*.

¿Pero de qué espectador estoy hablando? De *espectadores feticles* a los cuales me dirigía durante los ensayos.

Eran pocas personas, de connotaciones reconocibles: el niño que se dejaba tomar por la euforia del ritmo y de la maravilla, pero que era incapaz de evaluar símbolos, metáforas y originalidad artística; Knudsen, un viejo carpintero que, como artesano, sabía evaluar los pormenores bien elaborados; el espectador que creía que no comprendía pero danzaba sin saberlo en su asiento; el amigo que había visto todos mis espectáculos y revivía el placer de reconocer lo que lo hacía amarlos, y al mismo tiempo permanecía desconcertado al descubrir escenas desagradables; el ciego Jorge Luis Borges que disfrutaba las mínimas alusiones literarias y los espesos estratos de informaciones vocales; el sordo Beethoven que escuchaba el espectáculo a través de la vista, apreciando la sinfonía de acciones físicas; un boñero del Mato Grosso que reconocía una ceremonia por las fuerzas de la naturaleza; una persona amada y que yo quería estuviera orgullosa de mí y de mis actores.

Trabajar sobre la dramaturgia del espectador significaba para mí operar en diferentes niveles sobre su atención a través de las acciones de los actores. Me comportaba como el primer espectador, con una actitud doble de extrañamiento e identificación. Extrañamiento del «público», pero también de mí mismo. Identificación con las distintas experiencias de mis *espectadores feticles* que se referían a tantas maneras de estar-en-vida del espectáculo.

Justificaba cada detalle y acción del espectáculo a través de las reacciones de cada uno de estos espectadores. Pasaba de uno a otro, vigilaba resistencias y apreciaciones, imaginando la sonrisa irónica de uno y la consternación del otro, armonizando o aguzando las diversas respuestas emotivas, cuidando siempre que lo que permitía la reacción de uno no bloqueara las reacciones del otro.

Técnicamente, cuando trabajaba sobre la dramaturgia del espectador, descomponía en algunas conductas-base posibles los comportamientos mentales y emotivos de mis espectadores fetiches. Mezclaba y afinaba sus reacciones como hacía con las acciones de los actores.

Este procedimiento ofrecía un potencial variado de reacciones que daba la libertad al espectáculo de germinar en diferentes memorias. Cada espectador que asistiría al espectáculo era pensado como un individuo entre los cuales se mezclaban, en diversas proporciones, mis espectadores fetiches.

Pero tenía también algunos espectadores que eran ausencias fuertemente presentes, la mayor parte ya no-vivos. Los no-vivos no eran solo los muertos, eran también aquellos que aún no habían nacido.

Podía dirigirme a los que aún no habían nacido solo a través de los vivos —los espectadores que me visitaban. Venían con un regalo extraordinario: me daban dos o tres horas de su vida y se abandonaban en mis manos con total confianza. Mis actores y yo correspondíamos a su generosidad dando el máximo, el resultado de la rigurosa disciplina que caracteriza la *excelencia*. Pero también ponía a prueba sus intenciones. Debían afrontar, con su ingenuidad, indiferencia y escepticismo, una ráfaga de situaciones contrastantes, de alusiones y contrasentidos, de racimos de imágenes y significados que se rasguñaban entre sí. Los sometía en primera persona a resolver el enigma de un espectáculo—Estíngese listo para devorar sus energías hasta el aburrimiento.

El espectáculo quería encender la memoria de los espectadores y acariciar una herida en aquella parte de ellos que vivía en exilio. El espectador tenía el derecho de ser mecido por los miles de subterfugios de la diversión, del placer de los sentidos y de los estímulos del intelecto, de la inmediatez emocional y de la finura estética. Pero lo *esencial* era la transfiguración de un espectáculo efímero en un virus que se radicaba en su carne provocando una óptica singular: la de una mirada invertida, dirigida hacia el interior.

La visión es la mirada invertida. El Desorden hace irrupción y el espectáculo se vuelve un ritual vacío porque ha roto sus cadenas: teatro-en-libertad.

Durante la preparación de un espectáculo, debía ser leal en relación a mis actores. Esta lealtad no buscaba su éxito, el interés de la crítica, el consenso del ambiente teatral. Consistía en predisponerlos para que estuvieran en condiciones de individuar un sentido personal en el espectáculo en curso, sin estar totalmente sometidos a mis exigencias y visiones.

Por otro lado, quería permanecer leal en relación a mí mismo, a mis necesidades y preguntas insensatas. Esta segunda lealtad no podía pisotear

la que sentía hacia los actores, así como la lealtad de los actores hacia sí mismos no debía sofocar la lealtad hacia su director.

Esto implicaba que mis asociaciones y *fuentes* narrativas —mi subpartitura— no fueran un canal dirigido para comunicar con los actores, sino conmigo mismo. Mi subpartitura era una realidad que volvía fértil el trabajo con los actores justamente porque permanecía secreta y personal. Esta discreción era indispensable para dar al trabajo el valor de una colaboración en profundidad.

El proceso creativo no tenía como fin descubrir los puntos de contacto o entrar en comunión con los actores. Era un modo particular de colaborar con ellos para descubrir una vía diferente de comunicación conmigo mismo y de permanecer leal hacia el espectador.

Quería que el espectador experimentara la realidad creada por los actores como si se dirigiera *sólo a él o a ella*, un mensaje personal que rajase el campo de la evidencia y de la conciencia. Para mí, ser leal al espectador significaba hacer explotar, a nivel mental, la unidad del público.

Durante los ensayos, cada una de mis decisiones tenía consecuencias en la dramaturgia de los actores, en mi dramaturgia y en la de los espectadores aún ausentes. En mi trabajo de director, estas tres dramaturgias fluían autónomas, pero contiguas. No podía descuidar estas tres lealtades, incluso si se inhibían recíprocamente durante el proceso creativo.

La lealtad hacia los actores dominaba la primera fase de los ensayos. Les concedía la libertad absoluta de proponer cualquier idea y desarrollarla como materiales escénicos. Les daba tiempo para fijar las improvisaciones, alentando el crecimiento de lógicas y contextos individuales autónomos.

La lealtad hacia mí mismo tomaba ventaja en la fase sucesiva de la narración-detrás-de-las-acciones. Intervení sobre las células, los órganos y el sistema del futuro organismo-espectáculo con la cautela y la decisión de un cirujano en cuyas manos ha sido depositada la vida de un ser humano. Ya he descrito esta situación a la cual llamé *el momento de la verdad*.

En la fase final de los ensayos pasaba a la otra parte y me volvía el depositario del rigor artístico y de las razones del espectador. Me esforzaba por tutelar la autonomía del espectáculo para dejar espacio a la dramaturgia de cada espectador y a su íntima experiencia del Desorden.

Entonces aparecían en primer plano una serie de problemas que eran resueltos con la lúcida metodología del arquitecto teatral y con la incoherente fe en las supersticiones: una técnica que apuntaba a la creación de un *orden elusivo*.

EL ORDEN ELUSIVO

Existía el rostro de los dibujos y el rostro de los nudos.

Tejía el espectáculo como una alfombra, con un revés y un frente. Resulta normal pensar que su parte delantera, llena de bellísimos dibujos y colores que se funden armoniosamente, es lo que aparece ante los espectadores, y que el revés es lo que es evidente para el director: hilos fatigosamente anudados para producir esas imágenes y esos colores.

Pero, cuando hablamos de *dramaturgia*, deberíamos siempre subvertir la imagen. Quería que mis espectadores vieran grumos de hilos enlazados: aspereza, contradicción, sentidos que se invierten, se enmarañan y cambian de valor y naturaleza, *nudos*.

La creación de un *orden elusivo* implicaba un espectáculo con dos caras: una pertenecía a la mirada y a la sensibilidad del espectador y comprendía lo que habría visto y vivido durante la representación. La otra cara se dirigía a mi mundo interior y se relacionaba con las justificaciones y la lógica emotiva que proyectaba sobre las acciones de los actores y sobre el espectáculo en cuanto organismo vivo y autónomo.

La autonomía de un espectáculo nacía de la contigüidad entre las dos caras, de la discordia y de la convivencia forzada, de la red de relaciones que se establecían casual o voluntariamente, de su diversidad y diferentes destinaciones.

Podría llamarlo el sol y la luna. En el momento en el cual el espectáculo se abría a la mirada del espectador, la cara interna se hacía invisible, así como la luna se descolora a la mañana velada por la luz del sol. Se descolora, no desaparece.

No era mi intención que el espectador descifrara un espectáculo del Odin para descubrir el sentido de un hipotético autor (¿el escritor? ¿el director? ¿el actor?). Predisponía las condiciones a través de las cuales podía *interrogarse sobre el sentido*. El sentido verdadero es siempre personal e intransferible. Hay espectadores para los cuales el teatro es esencial porque no les presenta soluciones y dibujos reconocibles, sino nudos.

El diálogo entre espectáculo y espectador seguía la táctica de esa tribu con la cual se había enfrentado Alejandro Magno en su camino a India.

Excelentes jinetes, estos nómadas estaban acostumbrados a combatir con dos caballos. Saltaban incesantemente de uno a otro, se protegían de las flechas enemigas dejándose deslizar hacia el costado de la montura, galopaban al ataque escondidos bajo el vientre de uno de los animales enviando lejos al otro para confundir a los adversarios. Imprevistamente, volvían a subirse sobre la montura para un ataque desenfrenado que no se detenía ni siquiera si uno de los caballos era golpeado.

Como director manipulaba y mezclaba acciones y peripecias de las diferentes historias para evitar que fueran traspasadas demasiado fácilmente por la comprensión del espectador. Saltaba de un hilo narrativo a otro, a veces favorecía el desarrollo de uno dejando que el otro actuara con lentitud y repentinamente, los hacía avanzar juntos, desenlazando los enredos de las dos historias en el mismo espacio. Explotaba las posibilidades que me ofrecían la simultaneidad y la concatenación para obtener un caleidoscopio de relaciones, acciones y reacciones, causas y efectos, coincidencias ilógicas y desfasajes.

Tanto en el nivel sensorial como en el narrativo, me esforzaba por establecer un diálogo entre espectadores y espectáculo, en el cual no todo se presuponía conocido. El aparente lío era eficaz cuando era consecuencia de un orden escondido en los meandros de un laberinto, edificado meticulosamente por el montaje del director. El *orden elusivo* era la caja de resonancia del espectáculo. De esta caja aparecía a veces una sombra.

La sombra era la dramaturgia evocativa proyectada por el organismo vivo del espectáculo, la que provocaba el cambio de estado en el espectador. Es imposible crear una sombra viva. Antes es necesario alimentar y hacer crecer un cuerpo que respire y se mueva. Y esperar que la hora, las condiciones de la luz y del sol y la posición del cuerpo-en-vida hagan percibir la realidad de un doble inmaterial.

Jamás fui capaz de modelar intencionalmente una dramaturgia evocativa. Estaba siempre presente en mis pensamientos. Conocía su existencia porque la había experimentado en muchos espectáculos, míos y de otros. Pero durante los ensayos era como querer cazar un fantasma más allá del horizonte del espectáculo. Si lograba enredarlo en el laberinto de la dramaturgia orgánica y narrativa, el fantasma infundía vida y mitología personal y colectiva, a experiencias de la Historia, a supersticiones y heridas mías y de algunos espectadores. La única cosa cierta era que el éxito dependía de partituras de acciones reales y amalgamas de diferentes historias, de la voluntad de favorecer la contigüidad para subvertir las obviedades y explorar simultáneamente otras direcciones.

Protegía y evaluaba cada detalle, cada situación, cada escena, los efectos de sus concatenaciones y las consecuencias de su simultaneidad. Escrutaba el material que emergía de los ensayos, a veces *como si fuera* solo una estructura viva que danzaba y se sostenía por la coherencia orgánica de sus dinamismos, a veces *como si fuera* solo una trama narrativa con el único objetivo de orientar al espectador a través del significado de las acciones. Manipulaba y subvertía imágenes, sonidos y palabras de los diferentes hilos de las historias narradas. Observaba ahora con la mirada de la dramaturgia orgánica, ahora con el de la dramaturgia narrativa. Pasaba continuamente de una a otra, atento a individuar posibles relaciones y correspondencias, evidenciando las asonancias, contrastando las concordancias, estructurando significativamente cacofonías y elementos disonantes, ramificando y comprimiendo los nexos entre organicidad y narración en una densidad de la cual podía emanar la tan *esperada* aparición. Entonces entraba en acción una tercera mirada que seguía, más allá de lo que estaba mirando, una sombra, *otro* espectáculo, nítido y recóndito, mío y al mismo tiempo no nacido de mi voluntad. Era un espectáculo que gradualmente se *liberaba* del proceso al cual lo *sometían* las exigencias de mi energía y de mi necesidad.

De repente, otra visión laceraba de manera realmis sentidos y mi memoria. Algunos de los nexos, intencionales o fortuitos, se abrían como puertas a situaciones que contradecían los resultados acumulados hasta aquel momento. Un sentido *inesperado* brillaba como un pequeño prodigio familiar e imprevisto. Navegaba en un torrente que regresaba a la fuente.

Mi trabajo a ciegas sobre la dramaturgia evocativa significaba invocar *inconscientemente* en el vientre del espectáculo las sombras de la gran Historia y de la pequeña historia de la cual yo provenía.

SOMBRAS COMO RAÍCES

He tratado de responder a la pregunta «¿de dónde vengo?» citando nombres y hechos elegidos hacia atrás, en la vasta selva de sombras que pueblan el presente. Sombras como raíces. En la realidad, las sombras extraen su propio origen de los cuerpos que las proyectan. En ciertas fábulas que tienen otro modo de ver la realidad sucede lo contrario: la sombra es la raíz. Y quien la pierde, se pierde a sí mismo.

«¡Eres mágico! Proyectas tres sombras». Así me susurró una voz. Pero no era una fábula, ni un signo de admiración. Estaba dicho con ironía.

Era noche profunda. Los ensayos de Ur-Hamlet se prolongaban. Armados de paciencia, actores y colaboradores me veían atareado junto a Luca Ruzza, creador del espacio escénico, con las luces del espectáculo que debían ser totalmente modificadas. Luego de un largo día de trabajo y luego de haber representado el espectáculo, seguiríamos en actividad aún durante cuatro o cinco horas más.

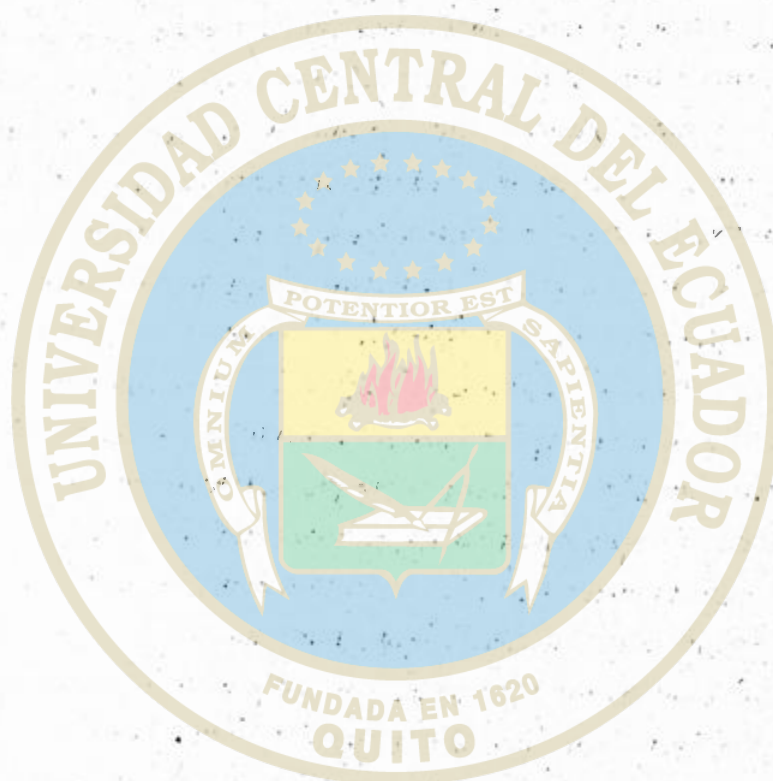
La irritación debida al cansancio y al suplemento imprevisto de actividad, se transformó en una atmósfera de resignación y camaradería. Todos teníamos sueño. El probar y reprobar la focalización de las luces ya no provocó más impaciencia y fastidio. Crecía una atmósfera de campamento. Era una noche de verano y de mosquitos, luego de un espectáculo al aire libre durante el cual nos habíamos dado cuenta de que las luces y las sombras no eran las justas. Teníamos que ponernos a arreglarlas. Quien no estaba ocupado en esa tarea se adormecía o charlaba en voz baja. Alguna risa discreta, cuando se veía que las luces aún se burlaban de nosotros. Ravenna, al calor del 2006.

«Te transformaste en el hombre de las tres sombras». Estaba en medio del espacio, para verificar, para mantenerme despierto y alentar a mis compañeros. Miraba las tres sombras. Otra vez, mi proyector estaba mal puesto.

Tenemos que ser agradecidos a un oficio en el cual incluso los errores técnicos pueden narrar fábulas. Las tres sombras parecían tentáculos. Así aferré la verdad que se escondía en el contrasentido: las sombras como raíces. Los orígenes deben ser buscados en lo que se aleja de nosotros. No están antes, sino después. No pertenecen al pasado, sino al futuro.

Cuarto intermezzo





*El crítico de música había cumplido ciento catorce años,
y a su lado la mujer que lo cuidaba había enloquecido.*

José Lezama Lima: *Paradiso*

LO QUE DICE UNA LIBRETA DE TRABAJO

Tengo un cajón lleno de pequeñas libretas con reflexiones, impresiones, hechos verdaderos e imaginados, a puntos incompletos, citas, juegos de palabras. Abro uno por casualidad y cito aquí algunas páginas.

La acción del actor, como el adjetivo del poeta, cuando no transmite vida, mata.

La poesía es la lucha de las palabras contra el propio significado (O. Paz). El actor ejecuta la acción negándola.

La eficacia de la acción detiene el vuelo de un pájaro. Sin embargo no hay ni vuelo ni pájaro. Fuerza de persuasión del actor, efecto de organicidad sobre el espectador.

Un ejercicio mental para directores: desordenar el orden de las escenas o de sus segmentos y recomponerlo según combinaciones diferentes y coherentes.

Arundathy Roy: las historias atraen a los escritores como las carcazas atraen a los buitres. No me empujaba la compasión, sino la glotonería.

Flaubert, en una carta a un amigo al cual se le había muerto la madre: «Mañana irás al funeral de tu madre, no sabes cuánto te envidio. Verás realmente las reacciones de la gente y además podrás examinarte, conocer lo que se siente frente a un hecho tan dramático y frente a las conductas de los otros. Qué material maravilloso para escribir».

Cuidar los detalles como si contuvieran una escena entera.

Sats: las vibraciones nerviosas que fluyen sobre la piel de la gacela en el instante anterior a la fuga.

El teatro como estilo de habitar el mundo.

Apuntes para un encuentro con directores:

- espectáculo = pensar con acciones en un espacio/tiempo compartido;
- componer materiales diferentes;
- ramificar la historia, o las historias; texto/contexto; cómo contamos la historia al espectador, cómo nos la contamos a nosotros mismos;
- mezclar pasado y presente: contar en presente, sugerir, evocar, tomar distancia;
- trabajar sobre la atención y sobre la memoria del espectador;
- participación del espectador, su ejecución personal de la partitura del espectáculo = cómo se la cuenta a sí mismo;
- forma/información; el director da forma a una simultaneidad de informaciones sonoras, semánticas, rítmicas, políticas, asociativas, citas, referencias a otros géneros y tradiciones espectaculares, etc;
- espectáculo como organismo vivo = organicidad y organización;
- inducir un efecto de organicidad en el espectador, hacerlo creer en la ilusión, y luego quebrarla;
- ritmo: crea tensiones, organiza, transporta, excluye;
- cómo accionar con el sonido y la luz;
- cómo hacer respirar el espacio;
- los trajes y objetos están dotados de temperamento, voz, espina dorsal, simpatías y antipatías;
- realidad visiva y realidad auditiva;
- alusiones, asociaciones, sugerencias, narraciones, metáforas, evocaciones, literalidad;
- flujo como manipulación de múltiples ritmos simultáneos y divergentes;
- el espacio bidimensional del texto sobre el papel *versus* el espacio teatral tridimensional.

El teatro concede al actor transformarse en un individuo «dos veces creado».

El cielo, la tierra y lo que está en el medio: el teatro.

El alumno que ha encontrado al maestro quiere emular sólo al maestro. Es posible. Sólo siendo imposible.

Adaptar la poesía de Sophie de Mello Breynen Andersen como mantra para los directores:

O poema è // A liberdade. // Un poema não se programma // Porém a disciplina // Sílaba por sílaba // O acompanha. // Sílaba por sílaba // O poema emerge // Como si os deuses os dessem. // O fazemos.

El espectáculo//Es la libertad// Un espectáculo no se programa/
/ Pero la disciplina // Acción después de acción // Lo acompaña /
/ El espectáculo emerge // Como si el Azar nos lo diera// Somos nosotros quienes lo hacemos//.

Narrar en teatro = seducir la *biografía* del espectador con un montaje desorientador de gestos, sonidos, palabras, silencios. Ironía y compasión.

Estado mental del espectador: ni despierto, ni en sueño.

En un cierto momento, el espectáculo debe fluir al revés.

No saben que les traemos la peste (Freud a sus discípulos).

Escenas-imán: atraen los fragmentos que yerran en el espectáculo.

Un espectáculo lleno de viento. Al viento no se lo ve; sin embargo todos notan sus efectos.

El espectáculo crece cuando el director lo sueña. Es un sueño guiado, en vigilia, con ojos abiertos. Lo concluye haciéndolo soñar al espectador. Lo difícil no es soñar, sino ponerse y poner al espectador en el estado de soñar. Dar una anatomía al sueño: ligamentos, tensiones nerviosas, articulaciones, circulación sanguínea, presión, epidermis y facciones (de Anna Karenina o Quasimodo, preferiblemente de los dos juntos).

Práctica y experiencia facilitan el trabajo y generan los automatismos.

Desde las papas al aguardiente: el secreto es la fermentación.

Elegir las acciones de los actores con precisión para crear ambigüedad.

Lo invisible no existe, existe solo lo visible que esconde lo visible. Lo invisible es un estado mental del espectador.

Improvisar: entrar en el territorio que no dominas. *Cómo* crear este territorio: condiciones concretas, premisas, reglas, factores materiales que no consienten usar *espontáneamente* (mecánicamente) la propia experiencia. Hay una memoria que nos obliga a repetir (sin que seamos conscientes); y una memoria que ayuda a eludir la repetición (necesita toda nuestra conciencia)

El actor no camina, da un paso luego del otro.

Hacer sentir antes el perfume, luego tomar la flor.

Conspicuos yacimientos de petróleo han transformado el territorio de una pequeña tribu de pigmeos en un moderno enclave tecnológico surcado por autopistas y publicidades, supermercados y discotecas. Los pigmeos, imperturbables ante estos cambios radicales, continúan deleitándose con sus ceremonias. Las realizan entre dos hileras de participantes los unos frente a los otros, celebrando la vida que, según sus creencias, es un río que se desliza entre dos orillas. Cada participante se danza a sí mismo y a su doble, y danza también la presencia reverenciada de un antepasado y el destino incierto de un descendiente. Dialogan y cantan en un idioma inventado que encierra las raíces de su lengua presente y las probables evoluciones de la misma. Se dirigen a los espíritus de los difuntos y de los niños que no han nacido aún. Declaran con solemnidad: el mundo entero es de los otros, pero esta ceremonia pertenece solo a nosotros. Los críticos llaman teatro a las ceremonias de esta pequeña tribu. Los críticos, cuando de noche regresan a casa bajo la lluvia, se confiesan a sí mismos, perplejos, que ya no saben qué es el teatro.

¿Cuáles son los orígenes de Pinocho?

¿Un tronco óptimo para transformarse en fuego en una chimenea?

¿Una pila de maderas?

¿Las tiendas de dos carpinteros?

¿El vientre de un tiburón —o era tal vez una ballena como la de Jonás?

¿Un burro? (porque durante un tiempo fue también un asno de verdad, con las orejas largas, la cola, su manera de rebuznar y todo lo demás).

¿El cielo de las estrellas fijas en donde las almas son enviadas abajo,
a las prisiones de los cuerpos?

¿Todas las fugas de las casas en las cuales fue recibido?

¿El ansia de regresar?

¿Un títere rebelde, que lo ha precedido, y que no era su padre?

Pinocho es él mismo, sólo porque no lo es más.

¿Qué encontraría Pinocho, una vez transformado en un respetable
adulto, si regresara a sus orígenes?

¿Un manojo de cenizas en una chimenea?

¿La pequeña puerta de un viejo armario?

¿Una pequeña mano bien esculpida para recordar el pasado?

¿Una nariz larga y puntiaguda como un palo de billar?

¿Una cuña bajo la pata de una mesita tambaleante?

¿Un viejo zueco usado como florero?

Experiencia: palabra-cofre en el cual esconder tedio, agotamiento,
desilusión, indiferencia. Difícil vivir con experiencia y lograr la propia
vejez.

El anti-Borges: Eratostenes, director de la biblioteca de Alejandría
bajo Tolomeo III Evergetes. A los 80 años se vuelve ciego y se deja
morir de hambre porque no puede leer más.

Espectáculos que sangran colores, imágenes, sonidos y humor negro.
Un ciego, guiado por su perro, entra en un negocio. Aferra al perro
por la cola y lo hace girar alrededor de su cabeza. Un empleado protesta.
El ciego: estoy echando una mirada.

Regla de composición para un cuarteto chino. La primera línea
contiene el tema inicial, la segunda lo desarrolla, la tercera línea se separa
del tema para iniciar otro totalmente nuevo, la cuarta reúne las tres
precedentes. Ejemplo:

En Michin vive un mercader de sedas con dos hijas

La mayor tiene veinte años, la menor dieciocho

Un soldado mata con la espada

Estas muchachas destrozan a los hombres con los ojos.

Acciones mitad brazas, mitad cenizas.

No son mis espinas las que me defienden, dice la rosa, es mi perfume (Claudel).

Las perlas no hacen al collar, es el hilo (Flaubert).

La diferencia entre accionar y hacer ver el accionar.

En el teatro el tiempo se crea artificialmente. Una de las tantas posibilidades: pensar que el tiempo no está fuera de mí, ni que fluye en torno a mí: *soy yo el tiempo*, soy yo quien fluye. Entonces el tiempo no es más una dimensión abstracta, sino materia dotada de sentidos, direcciones, pulsiones y ritmos. El tiempo se vuelve un organismo vivo y puede ser modelado en acciones percibidas por el espectador como unidades rítmicas.

La dinámica de nuestro cuerpo es percibida por cualquier observador como una serie de acciones aparentemente pronosticables, pero cuyo curso y fin son imprevisibles: alguien me da de beber; sé cómo terminará esta acción, pero no puedo adivinar el ritmo, las micro-pausas, dónde y cómo será posada la botella sobre la mesa. Cada acción escénica, para estar teatralmente viva, debería contener un cambio, aunque sea microscópico, respecto a la precedente. Exactamente como varía cada inspiración en la respiración, y como cada copo de nieve de una tormenta es diferente a todos los otros.

El ritmo crea una continuidad que es al mismo tiempo repetición y cambio. Pone a los espectadores en un estado de espera, los arrastra, les hace prever el próximo paso y los sorprende a través de las variaciones.

Que tu próximo espectáculo pueda parecerse a la descripción que te haces en tu cabeza.

Las teorías son arbustos sin raíces que vuelan al viento. Pero a veces, polinizan otras plantas.

Ciencia y teatro. Un investigador toma una pulga y le habla mientras esta se mueve libremente. Luego le arranca las patas ordenándole que salte. El insecto permanece inmóvil. El investigador escribe en su diario: cuando le cortan las piernas, la pulga se vuelve sorda.

Para un joven actor, es decisivo el ambiente en el cual aprende a combatir los reflejos condicionados de la mente y del cuerpo: la obiedad. Cada ejercicio del *training* es una acción mental y física para incorporar el reflejo del subvertir. La técnica teatral, para el actor y para el director, es una manera paradójica de pensar y de accionar. En literatura, el maestro es Witold Gombrowicz. Es ejemplar también la novela de Mark Dunn, *Ibid: A Life. A Novel in Footnotes* (Methuen 2005). Podría constituir el modelo de cómo imaginar y hacer crecer un espectáculo. Narra la historia de un autor que ha perdido la única copia de su manuscrito: una biografía de Jonathan Blashette, artista de circo con tres piernas y futuro magnate de una industria de desodorantes. El editor le publica la parte del texto que se ha salvado: las notas al pie de página. La entera biografía es revelada por trozos a través de estas notas que se abren de par en par sobre informaciones que hacen desbordar la historia «narrada hipando». Dos ejemplos entre tantos:

Capítulo 3: «Jonathan pasó parte del verano en casa de su tía Gracelyn en Clume». Nota 9: «Durante algunos años esta pequeña ciudad había presentado el record mundial de linchamientos. El bibliotecario local, en una carta al autor, aclara: 'En realidad, los casos de verdadero linchamiento fueron pocos, la mayor parte eran ficticios con la cuerda que se rompía en el momento justo y cada uno se volvía a casa satisfecho de esta solución sensata. Es obvio que los linchamientos no eran divertidos, no trato de defenderlos, pero quisiera recordar que no estaban destinados solo a los negros. Fueron realizados también a dos chinos, a un italiano que fue confundido con un negro, a un papagayo que no paraba de proferir palabras obscenas, a un papista (diferente de un italiano porque los papistas exhiben una arrogancia católica). Luego de una larga interrupción comenzamos a linchar a los que habían tomado la iniciativa de los linchamientos precedentes. Nos habíamos dado cuenta de que no había sido justo, entonces quien se había equivocado merecía ser castigado. De esta manera, la ciudad de Clume ha demostrado tener una conciencia».

Capítulo 15. «Son las graciosas estrellas que resplandecen en mis años crepusculares». Nota 4: Diario de Jonathan, 2 de septiembre 1958. «Entre las amistades femeninas que alegraron los últimos años de Jonathan, estaba Venetia House. Venetia pertenecía a una secta cristiana que creía que Jesucristo, amante de los hombres y de los animales, durante sus últimos meses sobre la tierra, había poseído un perro collie. Un libro publicado por Venetia incluye ilustraciones donde se ve a Jesús, sentado a la mesa, ofreciendo a este compañero canino, los restos de la Última Cena; al mismo perro resbalando detrás de Jesús, mientras camina

sobre las aguas del Lago de Galilea; lamiendo el rostro de Lázaro para ayudar a Jesús a despertarlo de entre los muertos, y aullando dolorido bajo la cruz».

(Si el director piensa también él paradójicamente concluirá: los argumentos de Venetia pueden hacer reír, pero ella tiene razón. Jesús estaba circundado de «perros» que amaba: Judas es un perro, Pedro seguía a Jesús como un perro, las mujeres al pie de la cruz se lamentaban por el crucificado aullando como perras, etc).

Técnicamente, acción invisible quiere decir: diseminada en minúsculas dosis en el espectáculo.

El teatro no continúa una tradición, vive en el futuro.

Escrita sobre una estrella en un sitio arqueológico cercano al río Amu Darya: «Recuerda que cuando naciste llorabas y todos alrededor tuyo reían de alegría. Vive de modo tal que al morir puedas estar contento y que los otros lloren de pena».

Preferiría, como epitafio, este haiku de Kobayashi Issa:

Te lavan cuando naces
Te lavan cuando mueres
•Esto es todo.

¡Ves, debo ir a ensayar, y bien! Hoy lo detesto. Soy como el cirujano que, cansado de operar, entra en el quirófano con ganas de vomitar. Ya no conozco más el placer de los ensayos. Es fácil amar el teatro en la embriaguez de la juventud. Es aún fácil cuando has aprendido qué es el oficio. Luego llega el goce de sentirse un poco más seguro, de saber rápidamente qué es lo que se debe hacer. Y luego llega el momento en donde el cirujano se dice: '¡Ah, otro páncreas!'. Pero debe decirse también que detrás hay un ser humano, entonces va. El teatro, es lo mismo. Igual continuas. No por costumbre, no por cobardía. Con más dudas, fatiga, tristeza. Ya no amas con pasión, con sangre, con sexo. Entonces en ese momento tocas el verdadero amor por el teatro».

Giorgio Strehler a Jean Pierre Thibaudat, *Libération* 20.9.1995.

Podemos hablarnos a nosotros mismos solo en una lengua intraducible.

Alguna vez mi deseo será cumplido
 Seré al unísono hombre y niño
 Me mojaré los pantalones y tendré la erección
 Mientras la cuerda tensará mi cuello

György Petri

Epitafio sobre la tumba de Vicente Huidobro en Cartagena: *Abried la tumba, en el fondo se ve el mar.*

Memoria del cuerpo: recuerdo que una vez vi danzara unas jóvenes bailarinas hindúes. *Sabía* que eran muchachitos, sin embargo no quería eliminar la duda. Una parte de mí deseaba creer que eran bellísimas niñas. Me causaba una profunda turbación.

Los cincuenta barrios de la ciudad interior.

En un espectáculo, la verdad de lo narrado no depende de la fidelidad a un texto preexistente, sino del poder de persuasión del actor. Sólo el actor puede convertir palabras escritas, pensamientos y fantasías en ritmos, tensiones y musicalidad: en carne que seduce la mente y permite ver a través.

El teatro: ternura e indiferencia hacia un animal en vías de extinción.

Cualidad indispensable del director: la paciencia. Su pasión es una larga paciencia. También lo contrario es verdad: su paciencia es la prueba de una larga pasión.

Dios puede ser tan bueno con el hombre que quiere atravesar el río nadando como con el cocodrilo que quiere comerlo. Hoy Dios fue bueno con el cocodrilo (proverbio Peul).

Invertir la obviedad: no hay espina sin rosa.

El hombre y la mujer: animales con el teatro dentro.

La tentación de querer decir todo y aún un poco más.

Mercè Rodoreda (*El espejo roto*). Una novela es palabras. La inmovilidad salvaje de los caballos de Paolo Uccello. Los lentísimos espasmos de un germen cuando brota del ramo.

Ricardo Piglia (*Crítica y ficción*) reproduce este diálogo entre Gauguin y Mallarmé:

Gauguin: Tengo varias ideas para escribir una novela.

Mallarmé: El problema es que las novelas no se escriben con ideas sino con palabras.

Ricardo Piglia (el mismo libro) propone esta etimología de teatro: *theos* (dios) e *iatros* (médico): un lugar en donde se es curado mediante el encuentro con lo divino.

Es bello escribir un libro en el cual muchas cosas son reconocibles y ninguna imitable.

Equivocarse, volver a probar, equivocarse mejor.

El teatro, como el moldavo o el guaraní, es una lengua marginal.

Saladino al morir tenía 47 monedas de plata, una de oro y 17 hijos. Su funeral fue pagado por los amigos.

Se han extinguido los profetas en el desierto
y los ángeles con alas flácidas
son arrastrados en columnas,
acorralados en las plazas.
Pronto serán interrogados,
ajusticiados. ¿Qué pecado
ha exiliado de los cielos su esencia?
¿Qué culpa? ¿Traición? ¿Error?
Y ellos, en un último amor,
nos mirarán en la niebla del sueño
sin encontrar la diabólica imprudencia
de confesar que los ángeles caen
no por culpa, no, no por culpa,
sino porque están cansados.

Ana Blandiana

El actor se mueve dentro de las reglas y los límites que él mismo se fija. Su existencia escénica se apoya en estas reglas hechas acciones.

El último Reformador: un viejo campanero inmóvil sobre su banquito. Entra la Muerte. Para no asustarlo se pone la capucha sobre la cabeza sin rostro y aferrando la cuerda de la campana entre las flacas falanges, encorvada como en el rezo, toca la muerte del viejo campanero —la muerte del teatro de un siglo entero. ¿Qué nos podría importar de este arte, de este grito coloreado, sin estos repiques de desesperación?





Teatro-en-libertad





*Piensa en esto, ahora, si has encontrado un pajarito muerto,
no solo muerto, no solo caído,
sino lleno de gusanos, ¿qué sientes -
más piedad o más repulsión?*

*La piedad es el momento de la muerte
y los momentos que le siguen. Cambia
cuando sobreviene la descomposición con el olor pestilente
y los gusanos sobre el cadáver se retuercen y atragantan.*

*Pero regresando más tarde, verás
la forma de un hueso ya limpio, algunas plumas,
un símbolo inofensivo de alguna cosa
un tiempo viva. Nada que te haga temblar de disgusto.*

*Es claro entonces. Pero tal vez encuentras
la analogía que he elegido
para nuestra relación muerta un poco repugnante
una comparación excesivamente desagradable.*

*Pero no es casual. En ti
veo gusanos que salen a la superficie
devorados como estás por la auto conmiseración,
bormigueante de patbos repelente.*

*Si debiera tocarte sentiría
bajo los dedos la impresión de gordos, húmedos gusanos.*

*No me pidas piedad ahora:
anda hasta que tus huesos vuelvan a estar limpios.*

Fleur Adcock: Consejo a un amante plantado

QUEMAR LA CASA

Durante siglos, incluso cuando los espectáculos eran apreciados como nobles obras de arte y de cultura, quienes los creaban eran considerados gente a la cual se podía denigrar impunemente. Ellos mismos exhibían, frecuentemente, desprecio o rechazo en relación a su propia condición. Hoy, la opinión más difundida ha cambiado radicalmente. El desprecio fue sustituido por amplia consideración que sabe a oficialismo y se nutre de indiferencia. En Europa, la fachada pública del teatro no es más la de un oficio tolerado, sino la de una especie artística protegida, alimentada por ley.

Es fácil ver como tanto la profesión deshonrada como el oficio que tiene el honor de ser protegido conciernen solo a la superficie. En el fondo, tanto ayer como hoy, la necesidad de hacer teatro —lo que funda su razón de ser como ambiente y oficio— no deriva de su función social o de su manera de integrarse a la sociedad circundante cual fábrica de arte y entretenimiento, sino de los motivos de su separación. En otras palabras: de la cualidad de su exilio.

Todos conocemos la historia del teatro, explicada con circunstancias y hechos comprobables, teorías, hipótesis, interpretaciones e influencias. Pero bajo la misma fluye otra historia, subterránea y anónima como nuestras fuerzas oscuras. Es una trama de pasiones, de soledades y espejismos, obstinaciones que parecen ceguera o fanatismo, coincidencias, amores y rechazos, heridas y obsesiones técnicas. Cuenta acerca de hombres y mujeres que luchan para evadirse de sí mismos y del teatro de su tiempo.

La historia subterránea del teatro fue mi casa. He vagado por sus cuartos en busca de mi identidad profesional. En esquinas oscuras he descubierto mis ancestros y la herencia que me han confiado: mis raíces y mis alas.

Cuando comencé, me sentía un huérfano. En Europa no existía más una única tradición teatral. La Gran Reforma del siglo XX, el «big-bang» del teatro, había generado muchas tradiciones mermadas. No pertenecían a una cultura o a una nación. En el origen de cada una de ellas había un tótem, un actor o un director que, arrastrado por una necesidad propia, había inventado supersticiones y técnicas para darles vida. Estas técnicas y supersticiones se encarnaban en individuos. Viajaban, contagiaban, esparcían la peste, indiferentes ante las fronteras, modas y coerciones de la Historia.

Para los tótems, el teatro ha sido siempre un enclave: un puñado de hombres y mujeres unidos para cultivar con rigor artesanal lo que a los ojos de los demás parecía un jardín exótico o una utopía. En realidad todos, desde Stanislavski a Grotowski han erigido una fortaleza con muros de viento, isla de libertad y al mismo tiempo refugio contra el espíritu del tiempo.

La fuerza del ejemplo de mis antepasados teatrales provenía de las motivaciones que los impulsaron a separarse de las valoraciones y de las prácticas del teatro de su época. En otras palabras: de la continuidad de su intransigente exilio profesional. Es por esto que los teatrístas testarudos del Tercer Teatro, que a menudo actuaban fuera de los límites del teatro reconocido, se me aparecieron como uno de los fundamentos de la dignidad de mi oficio. En ellos presagiaba las potencialidades y el futuro de mi pequeña tradición nómada.

He sido solo un epígono que ha habitado la vieja casa de los antepasados. Me he encarnizado con sus secretos y excesos. Mi celo ha encendido fuego a sus prácticas y visiones. En el humo del incendio he entrevisto mi sentido que era solo mío.

Mi pequeña tradición me ha confrontado con una pregunta: ¿cómo escapar a la voracidad del presente y proteger una esquirola de pasado para tutelar su porvenir?

Me he respondido: yo soy la tradición-en-vida. Ella materializa y va más allá de mis experiencias y las de los ante pasados que he incinerado. Condensa los encuentros, los malentendidos, las sombras, las heridas y los caminos sobre los cuales no paro de perderme y reencontrarme. Cuando yo desaparezca, esta tradición-en-vida se extinguirá.

Tal vez algún día un joven, empujado por sus fuerzas oscuras, exhumará mi herencia y la hará suya, quemándola con la temperatura de sus acciones. Así, en un acto de pasión, voluntad y rebeldía, el involuntario heredero intuirá mi secreto en el momento mismo en el cual concretizará el sentido de su herética tradición.



UNA DRAMATURGIA DE DRAMATURGIAS

La premisa de mi dramaturgia era pensar en plural: más de un sentido, más de una historia, más de un tipo de relación, una multiplicidad y una ramificación de elementos y líneas de desarrollo. La densidad de un espectáculo no se debía solo al hecho de proceder por niveles de organización y de estructurar materiales orgánicos y narrativos antitéticos, sino también a la contigüidad de diferentes dramaturgias.

Mi dramaturgia de director era una dramaturgia de dramaturgias.

He hablado frecuentemente del director que teje. La tarea de los actores era la creación de hilos individuales: materiales, partituras, relaciones con el espacio, con el texto, con los objetos, con las fuentes de luces dentro y fuera de ellos. Mi tarea era tejer las dramaturgias —los materiales, orgánicos y narrativos— de los actores entrelazándolos en un «texto» vivo.

Ahora me pregunto si es pertinente hablar de mi trabajo como de un entramado de dramaturgias.

En la metáfora del tejido, lo que se recalca es la entramado. No es erróneo. Sin embargo, lo que esta imagen sugiere crea un malentendido: o sea, la posibilidad de *re-extraer* las diferentes dramaturgias del resultado final de este entramado, de modo que se pueda analizar en detalle el proceso.

La metáfora del tejer sugiere que el análisis corresponde al proceso. Algo así como una mujer que se pone a destejer un viejo pulóver que se volvió demasiado pequeño para su hijo para poder hacer otro. La acción de destejer un tejido corresponde de alguna manera a la de tejerlo. Cuando se habla de la dramaturgia de un espectáculo a la luz de la metáfora del entretejer, somos inducidos a creer que lo esencial está en los diferentes hilos que son entretejidos y entrelazados.

Hubiera tenido que hablar no de tesitura, sino de *perfume*.

El proceso en el cual interactúan una pluralidad de dramaturgias es semejante a la preparación de un perfume. Flores preciosas se maceran junto a sustancias inodoras o malolientes hasta volverse un líquido denso que se destila como esencia aromática. Luego, diferentes esencias son

mezcladas con aceites y resinas que fijan una fragancia duradera. (Podemos decir que una partitura corresponde a estos aceites y resinas, en cuanto fija las manifestaciones de las distintas fragancias psíquicas de una improvisación). Mezclándose, cada una de las esencias aromáticas pierde su valor autónomo. Se vuelven perfume, una unidad intensa e indivisible.

Durante los ensayos el director destila y mezcla las dramaturgias de los actores. Cuando el espectáculo está terminado, si el proceso ha sido exitoso, las diferentes dramaturgias se decantan y se condensan en perfume que acciona sobre la dramaturgia del espectador.

No estoy afirmando que en un espectáculo no se vea más el hilo individual creado por el actor. Me refiero al hecho evidente de que cualquier hilo *desaparece* —si todo anduvo bien— cancelado irremediabilmente del proceso común hacia un resultado autónomo. Después del proceso no existe más la posibilidad de volver atrás. Es imposible extraer del perfume las diferentes esencias aromáticas que lo componen.

La metáfora del perfume permite iluminar una imposibilidad: *la correspondencia entre análisis y proceso no existe*. Solo un análisis químico puede establecer cuáles elementos están presentes en un perfume, y el análisis químico no se parece a las operaciones realizadas para crearlo.

Mi dramaturgia fue también un método para encontrar lo que no buscaba. Un saber tácito y fuerzas oscuras se encontraban en los orígenes de cada espectáculo: un cierto grado de saber artesanal, diálogo con la parte de mí que vive en exilio, revuelta, ruego descreído. En la práctica, mi dramaturgia establecía diversos tipos de colaboraciones: la de un actor con otro, la de los actores con el director, y la de los actores y del director con los espectadores.

Cualquiera fuese el tipo de colaboración, siempre tenía raíces en una doble lealtad: hacia mí mismo y hacia el otro, fuese actor o espectador. Era una lealtad radicada en un *ethos*, en comportamientos y procedimientos artesanales que he ya descrito.

Daba tareas a mis actores, los confrontaba con estímulos concretos y sugestivos sobre la base de los cuales componían materiales que luego yo trataba como propuestas de improvisación que debía desarrollar, quebrantar, destituir.

Los materiales de los actores estaban impregnados de vulnerabilidad, con su historia y un sentido emotivo arraigado en circunstancias personales. Tenía entre mis manos no solo materiales pre-expresivos, sino también su *mana*, el fetichismo del cual podían ser objeto. Los

reelaboraba, alteraba la coherencia con la cual habían sido creados, tal vez los eliminaba. Cuando cambiaran su naturaleza y las relaciones afectivas que los volvían preciosos, serían enterrados. Invisibles, volverían fértil la tierra del futuro espectáculo. Un nuevo avatar multiplicaría las posibilidades de vida y de sentido de los materiales originales.

Se agregaba otro esfuerzo a este esfuerzo: mi intento de explorar e intuir las potencialidades de estos avatares organizándolos en un orden elusivo, en una estructura invisible e insólita: una dramaturgia eficaz. Era el humus en el cual crecía mi sentido personal.

Pero la lealtad hacia los espectadores me obligaba también a alterar mi trabajo, a trastocarlo, a enterrar el orden que había creado en una narración-detrás-de-las-acciones: el humus que alimentaría el sentido personal de cada espectador.

La dramaturgia quería crear una danza entre actor y espectador para dar a este último la experiencia de un vuelco total de la relación consigo mismo.

El teatro era para mí el espectador. Como director, no solo he sido *el primer espectador* del actor: una mirada externa competente, un sistema nervioso y una memoria que reaccionaban. He representado también un principio de justicia. La verdadera tragedia, para un actor, es no lograr encontrar en su director un individuo al cual ofrecerle toda la confianza.

Quien ha colaborado conmigo no solo ha aceptado mi última palabra sobre su trabajo, sino que estaba dispuesto también a cederme su autonomía, mezclándola íntimamente a la mía y a la de sus compañeros.

Se puede entrever un tipo de concordancia creativa que renunciaba a la distinción entre *mío y tuyo*, y que a través de tiempos lentos desembocaba en una conciencia compartida. Sabíamos que cada uno de nosotros tenía diferentes ritmos de crecimiento; conocíamos la insidia de nuestros manierismos, las inevitables crisis de confianza y desaliento, la paradójica utilidad de inventarnos dificultades, solucionarlas y luego subvertir las soluciones. Cada uno sabía que el trabajo es indefenso como un niño y debía ser protegido de nuestros conflictos privados. Esta conciencia nutría el compromiso artesanal y salvaguardaba las motivaciones personales durante la interminable elaboración de los materiales.

Durante meses y hasta años incluso, un acuerdo y una lealtad recíproca entre actores y director nos incitaba a destilar los materiales con dedicación y rigor, a tratarlos con consideración y escepticismo, a combinarlos en dosis aparentemente inconciliables para ofrecerle al espectador un castillo de perfumes.

En el Odin Teatret, la dramaturgia no abrazaba solo las técnicas de composición de un espectáculo. Implicaba un sistema de motivaciones, relaciones, normas tácitas y supersticiones: un ambiente-en-vida.



CARTA DEL DIRECTOR AL AMIGO CONSEJERO NANDO TAVIANI

Montevideo, 7 de noviembre 2006

Querido Nando,

en tu carta precedente me preguntabas cómo me pasó por la cabeza la idea de tomar en serio la pregunta sobre mis orígenes, o bien sobre mi dramaturgia. Y agregas que es de verdad una buena señal cuando los pensamientos más locos y descabellados vienen a la mente con palabras aparentemente inocuas.

Podría responderte: ¿qué es lo que hace que yo sienta que tengo razón? ¿Qué es lo que hace que los otros afirmen que me equivoco? La solución a la doble pregunta, que parece un koan o una tomadura de pelo, es obvia: mis orígenes.

Mis preguntas sobre el origen son un medio para individuar un hilo rojo en los eventos de mi vida. En otras palabras: captar el orden elusivo. Hoy sé que es una equivocación reencontrar las huellas del origen regresando a los inicios. Es necesario alterar la cronología, la sucesión que parece encerrar mi existencia, cuyo sentido insisto en transmitir por vías transversales.

En Buenos Aires, una semana atrás, en espera del inicio de mi conferencia, se acercó un señor de unos cincuenta años: Barba, ¿te acuerdas de mí? Ayúdame, le respondí, y él: soy el padre de Odin. Nos largamos a reír y abrazamos. Hacía ya veinte años, en 1986, durante mi primera gira en Argentina, un joven me contó que tres años antes, durante su exilio en Europa, había visto el Odin Teatret, y que le había puesto a su hijo el nombre de nuestro teatro. Le pregunté cuántos años tenía. Dos, respondió. Le deseé: que pueda ser sabio y valiente como la divinidad cuyo nombre porta. Movió la cabeza dudoso: esperamos que no lo necesite. Se fue al final del espectáculo sin saludarme.

Reapareció, siempre en Buenos Aires, exactamente diez años después. También esa vez se presentó como el padre de Odin. Cuántos años tiene ahora, le pregunté. Trece. Tráelo a ver nuestro espectáculo. No podía prometérmelo. No volvió a aparecer.

Esta vez le dije, trae a Odin a conocernos. No creo, tiene 22 años, es músico, completamente atrapado por esta pasión. Nos abrazamos sabiendo que no nos saludaríamos al final de mi conferencia. Alrededor mío había muchos jóvenes que esperaban para entrar. Dentro de mí los llamo «los hijos del naufragio», la expresión usada por una joven actriz argentina en 1996 cuando, en ocasión de

Kaosmos, el Odin había reunido algunos grupos de Buenos Aires y alrededores para un trueque. Luego de este encuentro, cuatro directores fundaron una alianza de grupos teatrales, la llamaron El Séptimo, de la poesía de Attila József, uno de los temas de Kaosmos. El Séptimo estableció contactos con otros grupos latinoamericanos y llevó muchas actividades a Humahuaca, una ciudad en Los Andes a 2000 km de la capital. Había promovido cursos, encuentros y festivales para grupos del Tercer Teatro. Julia y yo habíamos sido invitados para celebrar el décimo aniversario de El Séptimo, y durante una semana se reunieron alrededor nuestro un centenar de actores y directores de Argentina, Paraguay, Brasil y Chile. Eran tan jóvenes, la mayor parte tenía poco más de veinte años y me trataban con una atenta mezcla de deferencia e intimidad. Suscitaban en mí una sensación carnal de ser su abuelo, mucho más que la que me suscitan mis nietos de sangre, como si me hubieran conocido desde su nacimiento profesional y perteneciera a su origen. Indudablemente, dando sus primeros pasos en el oficio, habían tropezado con uno de mis libros o escuchado la leyenda del Odin Teatret, y se lo habían apropiado como una parte de su mitología personal.

Son ellos el origen, me dije; mientras me preguntaba qué diablos significaba, un rayo me atravesó el cerebro: el origen es un estado mental. Está ligado a la transición, a la necesidad de no querer pertenecer a una cultura, a una nación, a una ideología. La transición es el camino permanente de la desfamiliarización y el extrañamiento. Es un impulso a encontrar al extranjero dentro y fuera de ti.

La transición es la consecuencia de un instinto que actúa solo en algunos. He aquí el origen: el instinto de separarse de la casa natal, de las ideas que daban certezas a mis padres, de los criterios que sustentaban el sentido de mis actos y de mis prejuicios que llamo valores. El origen es el gusto por el riesgo y la euforia por la ignorancia que te hacen viajar sin dejar la casa, y te hacen sentir en casa sin abandonar el camino. El origen no es algo tangible o un lugar del cual te alejas; es esa maraña de fuerzas oscuras a las cuales te obstinas por permanecer cercano. Los maîtres fous del teatro del siglo XX permanecieron todos cerca de sus orígenes usando el arte de la ficción.

Nos vinieron a buscar a nuestro hotel de Buenos Aires a las ocho de la mañana. Habían viajado toda la noche desde Paysandú, una pequeña ciudad del norte de Uruguay, sede de su grupo Imaginateatro. Hacía un año se habían enterado de mi participación en el aniversario de El Séptimo en Buenos Aires. Durante las siete horas de viaje, Marcelo y Darío nos cuentan cómo les vino la idea de contactarme y cómo se burlaban uno del otro para nutrir la ilusión de que habría de tomar en serio su pedido. No logran comprender que haya aceptado un détour de 800 km para visitarlos. Su grupo funcionaba desde 1997, unas quince personas que se ganaban la vida durante el día se reunían tres veces a la semana, de las nueve a la medianoche para prepararse para presentar un espectáculo. Han ganado en el 2005 el premio nacional Florencio Sánchez. Son maestros de escuela, técnicos, camioneros, distribuidores de

bebidas. Aquí todos los trabajos son buenos para conquistar la autonomía económica. Cocinar tortas de naranja y venderlas en las ferias populares, así se gana el pan Marilena, una actriz de ResiduArte, un grupo de Las Piedras, a 40 km de Montevideo. Cuando los visité prepararon una gran mesa con un antiguo mantel de encaje de la abuela en su minúscula sala negra. No son anécdotas sentimentales, son piedras de aquel mosaico de energías en transición que llamo mi origen.

Lo sé, caemos en la tentación de llamarlos amateurs. A ti te gustan los amateurs. Me has contado acerca de tu abuelo. Pero no lo son. Incluso si hacen otros trabajos para vivir.

Déjame contarte sobre Iván y Quique a quienes durante su primera visita del Odin en Uruguay, los mordió un escorpión. Juntos crearon un grupo, La Comuna, y nos seguían a los lugares más increíbles de su continente. Una vez se presentaron en Holstebro para mostrarnos su espectáculo y recibir nuestros comentarios. El tiempo los separó, Iván creó Trenes y lunas, alquiló una sala, vendió la casa heredada de sus padres, pero al final cerró, hundido por las deudas. Continúa haciendo teatro. Quique creó Polizón Teatro, alquiló una minúscula casa (de los 7 vientos), la transformó en escuela y teatro y aún funciona. En su casa de los siete vientos Quique quiso hacer un homenaje al Odin Teatret, en ocasión de los 20 años de nuestra primera visita a Uruguay. Había reunido a nuestros amigos íntimos, una cuarentena, junto a sus alumnos de la escuela.

Quique cuenta con calma las repercusiones del encuentro con el Odin en su vida y en la de sus seres queridos. Recuerda en detalle los entusiasmos, las equivocaciones, los rechazos, las dudas, los inflexibles comentarios de parte mía o de Julia que quemaban la piel de la vanidad pero que lo habían guiado para descubrir su camino. Hoy, el camino que recorro me pertenece, dice con serenidad. A su lado, Iván llora en silencio. El rostro de mis amigos es serio, se conmemora no la presencia de un teatro extranjero, sino otra cosa: un origen, una oleada de viento que quema. Quique pregunta: ¿qué seríamos si no nos hubiéramos encontrado con el Odin? Le respondo haciéndole una pregunta semejante: ¿qué sería si no hubiera encontrado América Latina? Porque ustedes y un puñado de otras personas esparcidas por nuestro continente, sois las voces y los paisajes de mi patria cuyas raíces están en el cielo. Ustedes me han ayudado a permanecer cerca de mi origen.

En el momento de la despedida, tres estudiantes un poco cohibidos me explicaron que también ellos eran parte de esta América Latina que he descrito, de esta patria encarnada en personas, relaciones, afectos, empresas comunes, desilusiones y éxitos. Estaba con ellos desde el primer día de escuela.

La última noche en Buenos Aires, al terminar el encuentro de El Séptimo, habíamos visto un espectáculo de El Baldío Teatro. Franco, diez años, y Federico, ocho, hijos de directores y actores, me abrazan y dejan deslizar un pedacito de papel en mi mano. Es una larga tira en la cual han escrito, con grafía vacilante: Enjenio, te queremos a pesar de que das mucho trabajo a nuestros padres.

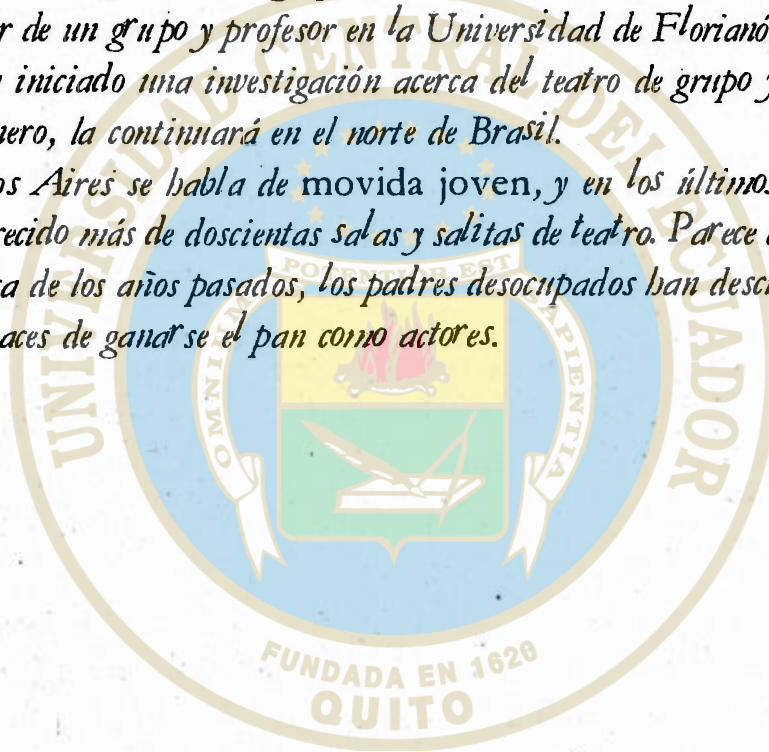
Querido Nando, tú eres un historiador riguroso y no te dejas engatusar por el sentimentalismo. ¿Piensas que todo esto tenga lugar y sentido en una futura historia subterránea del teatro?

Aquí no para de llover, tengo nostalgia de Tengri, la cúpula azul del cielo, la única divinidad querida por Gengis Khan. Un fuerte abrazo

Eugenio

P.S. Traza una línea imaginaria de Río, vía San Pablo hasta la frontera boliviana. Tendrás la mitad de Brasil. Solo en la parte del Sur hay más de 200 teatros de grupo que tienen más de cinco años de actividad y reivindican este nombre rechazando ese más genérico de grupo teatral. Me lo cuenta André Carreira, el mismo director de un grupo y profesor en la Universidad de Florianópolis. Con sus estudiantes ha iniciado una investigación acerca del teatro de grupo y apenas tenga un poco de dinero, la continuará en el norte de Brasil.

En Buenos Aires se habla de movida joven, y en los últimos tres o cuatro años han aparecido más de doscientas salas y salitas de teatro. Parece que durante la crisis económica de los años pasados, los padres desocupados han descubierto que los hijos eran capaces de ganarse el pan como actores.



INCURSIONES E IRRUPCIONES

En Gallipoli, en la iglesia de San Francisco, de noche, la estatua del Ladrón Malvado crucificado a la izquierda de Cristo se rasgaba las vestiduras, desesperado por no haber creído en el Salvador. Al atardecer me detenía aterrado frente a la iglesia en espera de un grito salvaje.

Henri Laborit, el biólogo francés al cual le debo tanto, solía decir que el ser humano es memoria que acciona. Si afirmo que he hecho teatro por casualidad, o si digo que el teatro, en sí, como arte, jamás me ha atraído particularmente, me doy cuenta de que mis palabras suenan falsas o arrogantes. Y sin embargo, son ciertas.

Hoy debo admitir que algo que se parecía al teatro estaba presente en los márgenes de mi infancia. Era la manifestación excepcional de un sobrecogedor *mana* de un poder inexplicable. Como si los irresistibles emisarios de un pueblo de gigantes irrumpieran en mi mundo y subvirtieran las dimensiones normales.

Madre e hijo, helos allí en las procesiones de la semana de La Pasión. La estatua del Cristo desvalido, cubierto de llagas, de rodillas, aplastado por una pesada cruz, rodeada por hombres encapuchados, con túnicas de vívidos colores y largos cirios en las manos. Lo seguía, a distancia, la estatua de la Madre, la Dolorosa, toda de negro, entre una multitud de mujeres de luto, letanías, cantos y ruegos. Las pequeñas llamas de centenares de cirios se deslizaban por entre los callejones del pueblo durante toda la noche. Las sombras se dilataban y se desmenuzaban danzando sobre los muros corrompidos por la humedad del mar: un teatro de fuego.

Con la sensatez del después, debo admitir que los emisarios del pueblo de gigantes no tenían nada que ver con la devoción religiosa, a la cual incluso yo estaba atado. Era como si irrumpieran creando desbarajustes también en mi fe.

Puedo compararlos con la impresión de los espectáculos que vi en Asia cuando era marinero, cuando aún no imaginaba que me ocuparía de ellos profesionalmente. También en esos casos, el teatro se revelaba como Desorden: *la irrupción de una realidad extrañada e intensificada* que

alteraba los puntos de referencia de mi existencia cotidiana independientemente de su ser o no ser arte.

El teatro ha constituido —hoy me doy cuenta de esto con claridad— un instrumento precioso para hacer *incursiones* en zonas del mundo que parecían fuera de mi alcance: incursiones en las tierras incógnitas que caracterizan la realidad vertical e inmaterial del ser humano; e incursiones en el espacio horizontal de las relaciones humanas, de los ámbitos sociales, de las relaciones de poder y de la política, en la viscosa realidad cotidiana de este mundo que habito y al cual no quiero pertenecer.

Aún hoy continúa atrayéndome el hecho de que el teatro da instrumentos, vías y defensas para *incursionar en la doble geografía*: la que nos circunda y la que nosotros circundamos. Por un lado el mundo externo, con sus reglas, su vastedad, sus zonas incomprensibles y seductoras, su maldad y su caos; por otro, el mundo interno con sus continentes y océanos, sus pliegues y sus misterios inexplicables.

La Antropología Teatral ha sido una expedición en esta geografía interna, así como la pedagogía, los trueques, los espectáculos de calle, la organización de encuentros y fiestas que duraban días y noches han sido incursiones en la geografía de las circunstancias.

Durante mi aprendizaje he vivido más de una vez el choque inesperado con una realidad teatral que sembraba dentro de mí el Desorden. Permanecen indelebles en mi médula *La madre* de Gorki-Brecht en el Berliner Ensemble, un espectáculo de Kathakali en la noche tropical hindú, *El príncipe constante* de Grotowski.

De forma también inesperada he experimentado el Desorden en el trabajo con mis actores. Desde los primeros años, ciertos diseños de sus acciones físicas o vocales, a fuerza de ser repetidos y refinados, saltaban hacia otra naturaleza de visión o hacia un orden diferente de ser.

Para mí el *training* ha sido un puente entre estos dos extremos: entre las incursiones en la máquina del cuerpo y la apertura de pasajes a la irrupción de una energía que rompe los límites del cuerpo.

He amado trabajar con la materia orgánica para entrelazar diálogos silenciosos con los espectadores que tenían la necesidad de saciar un hambre particular. Me gustaba servirme de ella para abrir caminos y senderos que apenas abiertos se cerraban detrás de mí, pero nos consentían a mí y a mis actores permanecer en transición.

Hacía teatro, entonces no podía desinteresarme de los problemas expresivos de este oficio. Pero era el nivel de organización pre-expresivo el que me fascinaba más, el de la dramaturgia orgánica y —en el extremo opuesto— ese nivel de la dramaturgia que he llamado *de los cambios de*

estado: la subversión, la irrupción del Desorden en el orden de las peripecias, de la trama y del montaje entre las líneas narrativas y la organicidad de las acciones.

Sé que no es posible un artesanado para la irrupción del Desorden. Sin embargo, es tan evidente: todo el oficio apunta a volverla posible, aún cuando pareciera dirigido solo a volver cortantes y eficaces las incursiones.

Entonces, ¿qué es para mí la dramaturgia? Una operación para saciar mi hambre, un pan caliente.

Excavo la tierra, la riego, la abono y siembro el grano. Espero. De las semillas nacen hierbas y espigas. Las siego. Las seco y luego las muelo en harina. Mezclo la harina con agua, agrego sal y levadura. Amaso. Otra vez espero. Sigo la fermentación, íntimo milagro fruto de la experiencia y del cuidado de los detalles. Mis manos dan a la masa la forma de un pan. Lo meto en el horno y controlo el tiempo de cocción. Lo saco y espero que se enfríe un poco. Ahora puedo comer el pan caliente.

Pero desde el momento en que labro la tierra, pienso *para quién* preparo el pan, *dónde* lo comeré, *cómo* lo compartiré, *con quién* o *sin quién*. Es una conducta que se extiende a la manera de usar el oficio y mantener vivo el sentido de las relaciones a pesar de su duración; cómo habitar este mundo sin pertenecerle y protegerse recíprocamente para no ser víctimas fáciles o cómplices impotentes de la Historia.

La dramaturgia no tiene que ver solo con la composición de un espectáculo. Es lucha para no ser expulsado del presente y rechazo del infierno.

El infierno sería sentirme en casa en mi tiempo.

Epílogo





*Es primavera, y he aquí otra vez los pájaros demasiado temprano.
Alégrate, oh razón, también el instinto se equivoca.*

Wisława Szymborska: *Regreso*

EPÍLOGO

La bofetada de una piedra en el agua.

Estaba en la cama, sentía las voces de mi mujer, de mis hijos, de mis actores, de los amigos más queridos. Es tiempo de levantarme, me dije. Dos manos me retuvieron en un abrazo. Alcé la mirada y vi a un joven.

«Debo correr, tengo mucho que hacer».

«No estás bien», respondió mi abuelo.

«Nunca he estado mejor que ahora».

«Estás viejo y enfermo de grandeza».

Me he liberado delicadamente de su abrazo y le he mostrado un puñado de fango, un zueco, un amasijo de plumas negras y uñas de cuervo: «Con estas armas conquistaré toda las princesas».

Una hilera de niñas venía a mi encuentro. Las he reconocido con un brinco de felicidad: mamá, Sanjukta, Miriam, Lilka, la abuela Checchina. «*Puer aeternus*, para nosotras eres siempre joven», han susurrado. Me tenían de la mano, riendo y acariciándome los cabellos delante del espejo. El reflejo del adolescente se había desvanecido.

La bofetada de una piedra en el agua. Había grabado mi nombre y flotaba como una pequeña isla. Se alejaba y su estela garabateaba tres palabras: desaparecido en Oriente.

En algún lugar, lejano, se quemaba una casa.

Carpignano, Holstebro, Puerto Morelos, Sanur, 1994-2008



ENVÍO

Antes de separarme definitivamente de este libro y enviarlo a los lectores, siento el deber de recordar a algunas personas y algunas circunstancias. Escribo en enero del 2008. La temperatura es agradable, incluso si el cielo a veces está nublado y sopla el viento. El mar es tibio y la playa casi desierta.

He escrito casi todo este libro al calor de los cortos veranos de Holstebro y los sofocantes de Carpignano en el Sur de Italia, la humedad tropical de Sanur, en Bali y los calores navideños mexicanos en Puerto Morelos, en Yucatán, en un pequeño hotel bastante alejado de Cancún para dar la ilusión de estar lejos de la invasión turística. Aquí, cada mañana, en diciembre del 2006, veía acercarse a Jack C., a lo largo de la orilla, de regreso del pueblo en donde había comprado *The Miami Herald*. Subía las escalinatas que llevaban de la playa a la terraza de mi hotel, la atravesaba y salía a la calle en donde estaba su casa. Este año no lo he visto.

Es la primera persona a quien quiero enviar un agradecimiento que, presumo, jamás lo leerá. Hasta la penúltima versión de este libro, era un personaje importante. Luego las páginas dedicadas a él han ido desapareciendo, y él, sin mucho barullo, se fue yendo. En realidad, las he cortado no sin oponer resistencia a los ataques de algunos de mis primeros lectores. Juzgaban la figura de Jack pintoresca pero anecdótica. Tuve que reconocer que así era, a diferencia de lo que significaba para mí. Agradezco por esto a esos lectores, sin resentimiento.

Sin embargo, fue Jack quien me sugirió, de forma involuntaria y casual, uno de los hilos con los cuales he intentado componer la dramaturgia del libro. Nuestro diálogo había comenzado con una pregunta clásica: «*Where do you come from?* ¿De dónde vienes?» Respondí que tenía un pasaporte danés, pero que mis padres eran italianos. ¿Danés? Jack se puso a hablarme en sueco. Siendo joven había estudiado lingüística en la universidad de Lund, en el sur de Suecia. Se proponía continuar en Uppsala, la famosa universidad en el norte de Estocolmo. Allí, un profesor, para explicarle que la inscripción era imposible, lo

invitó a almorzar a su casa. Tenía tres hijas, la mayor de alrededor de veinte años. «Hermosas. Me llevaron a visitar la catedral y los bosques de las colinas. Durante un día entero». Jack tenía 83 años, la edad había encorvado su alta estatura envolviéndolo en una diáfana vulnerabilidad. Su rostro, como la corteza de un olivo de mi tierra natal, se iluminaba con el sol del eros al recordar a las jóvenes suecas.

Cada día lo veía acercarse al borde del mar y cada día mis preguntas agregaban una página a su autobiografía. Americano, había combatido en la Segunda Guerra Mundial en las Filipinas, luego en Alemania. El ejército americano le había agradecido financiándole los estudios. En Lund durante un año, luego en la universidad de Zurich en donde una austríaca lo desvió hacia Salzburgo. Había continuado sus estudios en Japón, y luego del divorcio con la austríaca, había sido director durante cinco años de una escuela de lengua japonesa para los militares americanos en Tokio. «Mi actual mujer era quien enseñaba», dijo Jack, y su rostro se iluminó de nuevo. Le pregunté si era la señora que hacía gimnasia al alba en la playa. «Hace *reiki*, un modo de comunicarse con los antepasados». «¿Usted cree en el *reiki*?» «No, pero a mi mujer le infunde energía, y esto es bueno, así ella es pródiga conmigo». Una gota de luz sobre su rostro.

Durante la guerra, Jack descifraba mensajes en código. No tenía necesidad de leer los diarios, sabía todo con anticipación. Le pregunté si había conocido al general Mc Arthur. Estalló en una carcajada: «Leía toda su correspondencia». Cuando salió del ejército, trabajó como profesor de lingüística en Toronto. Había vivido allí por más de cuarenta años y se había hecho ciudadano canadiense. «¿Y los Estados Unidos?» «No es lindo vivir sobre un rodillo compresor». Era agradable conversar con Jack. Había visto un mundo que a veces se había entrecruzado con el mío. Siempre, detrás de sus palabras, estaba el sobrentendido de una alegría de vivir que a pesar del tiempo había logrado no entristecerse.

En esos días me preguntaba cómo mi libro podía describir las múltiples facetas del poder sutil del eros, sin el cual no puede explicarse casi nada de las aventuras teatrales. Me parecía que Jack podía ser mi guía, con sus ya avanzados ochenta años y por la luz que resplandecía en sus ojos cada vez que mencionaba *el amor que muere el sol y las estrellas*. No el «sol negro» de Artaud, sino la fuerza simple y muda que se libera de una piedra pulida por el agua y la edad.

Conversar con Jack era interesante también porque me daba la oportunidad de explorar un camino de la historia subterránea de los teatros. Le preguntaba si en Tokio había encontrado a Fabion Bowers, «el americano que salvó el Kabuki». Apenas terminada la guerra, Bowers

había trabajado en la oficina de la censura americana y fue gracias a él que el teatro Kabuki no fue prohibido. El alto comando militar americano veía en esta forma de espectáculo un receptáculo de valores feudales, incompatibles con el espíritu de la democracia que quería instaurar en el Japón ocupado. Jack había escuchado hablar de Fabion Bowers, pero no lo había conocido.

Le preguntaba entonces acerca de Frank Hoff, también él enseñaba en la Universidad de Toronto. Gran carcajada: ¿Frank? ¡Cierto! Nombraba otros amigos americanos expertos en teatro japonés. Conocía algunos. ¿Jim Brandon? «Seguro, había aprendido japonés durante su servicio militar en mi escuela de Tokio. ¿Conoce a la mujer de Jim? También ella enseñaba en mi escuela. Siempre he elegido profesoras lindas. *Estimulan la motivación*». Sonríe feliz, y yo pensé cuántas veces la *motivación de Jack* había dado un golpe de timón a mi vida.

¿Qué quiere decir hablar de dramaturgia?

Si para finalizar este libro he empleado 14 años, ha sido también porque lo había iniciado pensando en la dramaturgia como una técnica teatral. Quería escribir una recopilación de recetas objetivas y prácticas para los que quieren hacer teatro. Algunos queridos amigos levantaron el grito al cielo. «Pura insensatez. Sería como un cocinero que cocina según las recetas que él solo sabe aplicar». Estaba seguro de que se equivocaban, esas recetas existían y podía ponerlas por escrito. Las leía: funcionaban. Las releía. ¿Para quién funcionaban? Para mí. Mis amigos tenían razón. Renuncié, incluso a pesar mío. Pero querría agradecer a Pierangelo Pompa, quien leyó tres versiones de este libro y cuyas preguntas ingenuas pero pertinentes me ayudaron a desembarazarme de mi presunción de recetas objetivas.

Involucré a mis actores. Les pedí que me explicaran cómo trabajaba con ellos. Aceptaron Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri y Julia Varley. Luego de tantos años transcurridos juntos cada uno de nosotros conoce al otro como al propio bolsillo. Pero a veces, durante algunos momentos, logramos observarnos aún como desconocidos, como si cada uno de nosotros llegara de lejos. Por esto siento el deber de expresarles mi gratitud.

Primer testamento, El ritual del Desorden, El libro de las gemas, Recetas de dramaturgia, Orígenes y dramaturgias, Bajo la piel del teatro, son títulos de las varias versiones a través de las cuales he filtrado este libro antes de alcanzar el título más apropiado. He quemado muchas veces el plano de su arquitectura. Cada vez me acercaba más al punto de partida. Porque la dramaturgia no es una sola técnica, sino el amasijo de las

diferentes técnicas del teatro. Y, al final, se identifica con el que amasa, con su biografía.

Me di cuenta discutiendo con las personas de un ambiente restringido, en el cual, luego de años de conocimiento y tolerancia recíproca, el afecto y la estima se manifiestan transformando a cada uno en un intransigente abogado del diablo. Entonces, debo agradecer a Lluís Masgrau, Franco Ruffini y Nicola Savarese.

Tres lectores han seguido este libro en sus muchos avatares, alentándome con severos y útiles comentarios: Nando Taviani, Julia Varley y Mirella Schino. Sus palabras, en los momentos de desaliento o euforia, han provocado una reacción que conozco por mi oficio: volver a empezar.

Otros me han sostenido con ayuda práctica y confesándome su dificultad para orientarse en mi inhabitual terminología y plétora de metáforas: Maria Ficara, Rina Skeel, Raúl Iaiza, Max Webster, Andrew Jones y Eliane Deschamps-Pria.

Judy, que ha acompañado mi aventura teatral desde el tiempo de mi aprendizaje en Polonia y en India, me ha ayudado a atenuar mi retórica italiana traduciendo mano a mano los diferentes capítulos a la sobria retórica de la lengua inglesa.

Pero fue Jack quien imprevistamente me puso en el camino, cuando la naturaleza de su pregunta —¿De dónde vienes?— interrumpió mis pensamientos sobre un libro de dramaturgia que se deshacía una y otra vez entre mis manos. La interferencia de su pregunta me sugirió la solución menos convencional y más sensata: entrelazar técnica y autobiografía, los lugares de procedencia de cada artesano.

Me he preguntado, en los días de enero del 2008, si Jack, desaparecido del libro, había también desaparecido de nuestra playa mexicana. Regresó ayer, inesperadamente, la misma forma de andar, pero con el rostro un poco desorientado. Se detuvo a mirarme, como si me viera de nuevo por primera vez. Completamente desmemoriado.

Where do you come from?

«De Dinamarca. Pero soy italiano de nacimiento».

«Ah, italiano. Conozco la Italia. He estado en Bellinzona».

¿Bellinzona? ¿Suiza? ¿Vengo también de allí?

ÍNDICE

Prólogo/ 7

Introducción/ 17

El campo de amapolas / 19

El ritual vacío / 25

Palabras-puente / 27

¿De dónde vengo? / 30

Una pluralidad de dramaturgias / 34

Primer Intermezzo / 43

Los hijos del silencio / 45

La dramaturgia orgánica como nivel de organización / 53

La dramaturgia del actor / 55

El ritual del desorden / 69

Dramaturgia sonora / 74

Dramaturgia del espacio / 81

Preparo para la vida y las armas / 87

El momento de la verdad / 90

Segundo intermezzo / 97

Lo que dicen los actores y las reflexiones del director / 99

La dramaturgia narrativa como nivel de organización / 123

El pensamiento creativo / 125

De la mirada a la visión / 131

Quién ha hecho de mí lo que soy / 138

Nudos / 143

Simultaneidad: narrar según las leyes del espacio / 147

Exú: nacer en una presencia continua / 153

El origen del camino del Odin / 156

No texto, sino contexto narrativo / 161

Centro del libro / 171

Trabajar para el actor – trabajar con el texto / 173

Kaosmos / 182

Encadenarse al tiempo / 201

Tercer intermezzo / 203

Veinte años después / 205

La dramaturgia evocativa como nivel de organización/ 227

El Transiberiano / 229

La zona furida del recuerdo / 233

Vientos que queman / 238

Dramaturgia del espectador / 245

El orden elusivo / 249

Sombras como raíces / 252

Cuarto intermezzo / 253

Lo que dice una libreta de trabajo / 255

Teatro en libertad/ 267

Quemar la casa / 269

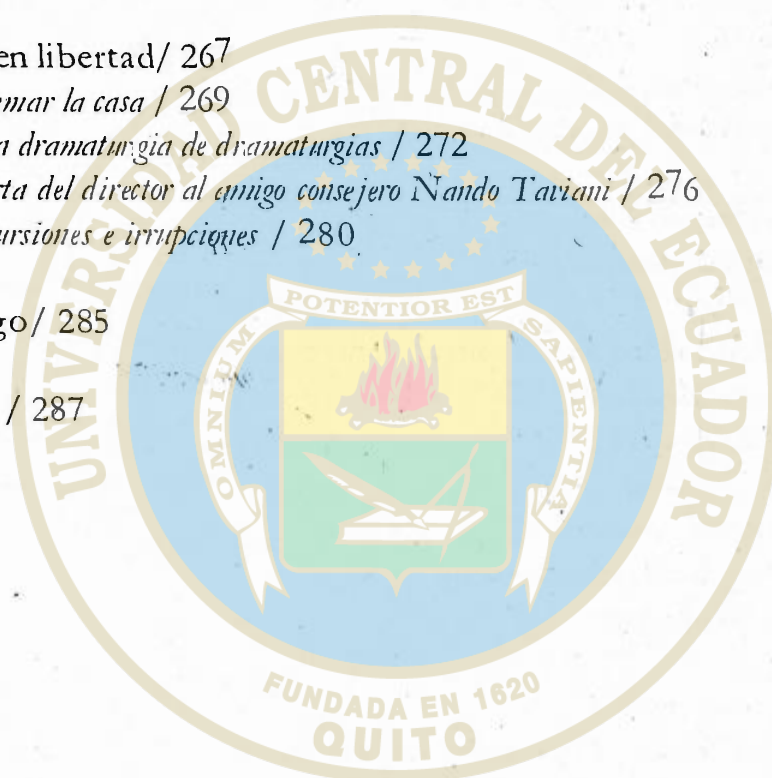
Una dramaturgia de dramaturgias / 272

Carta del director al amigo consejero Nando Tavianí / 276

Incursiones e irrupciones / 280

Epílogo/ 285

Envío / 287



Biblioteca de Clásicos

1. Eugenio Barba. *Obras escogidas. Volumen I*
2. Paolo Beneventi. *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*
3. Alfonso Sastre. *Cuatro dramas en la brecha*
4. Heiner Müller. *Textos para el teatro*
5. Abelardo Estorino. *Teatro completo. Volumen I*
6. Abelardo Estorino. *Teatro completo. Volumen II*
7. Dario Fo. *Teatro*
8. Thomas Bernhard. *Obras. Volumen I*
9. Eugenio Barba. *Obras escogidas. Volumen II*
10. *Teatro venezolano contemporáneo. Volumen I*
11. *Teatro venezolano contemporáneo. Volumen II*
12. Friedrich Schiller. *Teatro*
13. Fernando Arrabal. *Teatro escogido*
14. José Sanchis Sinisterra. *Vacío y otros textos teatrales*
15. Santiago García. *Teoría y práctica del teatro. Volumen I*
16. Miguel de Cervantes. *Teatro completo. Volumen I*
17. Miguel de Cervantes. *Teatro completo. Volumen II*
18. Thomas Bernhard. *Obras. Volumen II*
19. Alfonso Sastre. *Cuatro dramas clásicos*
20. Marco Antonio de la Parra. *La dramaturgia como sacrificio*
21. Konstantin Stanislavski. *El trabajo del actor sobre sí mismo*
22. Enrique Río Prado. *La Venus de bronce*
23. Ramiro Guerra. *Siempre la danza, su paso breve*
24. Elina Miranda Cancela. *Comedia, teoría y público en la Grecia clásica*
25. Santiago García. *Teoría y práctica del teatro. Volumen II*
26. Eugenio Barba. *Obras escogidas. Volumen III*





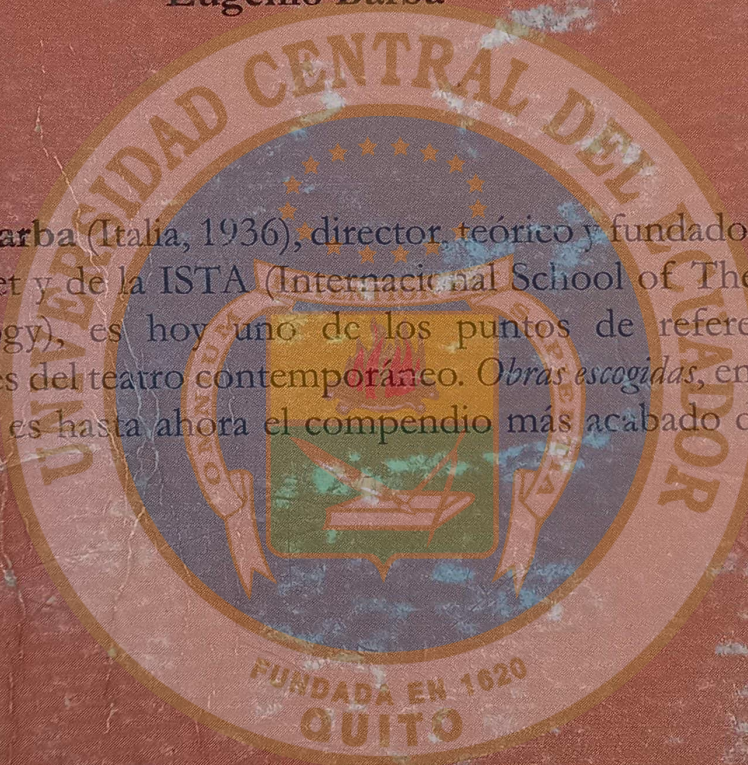
Este libro ha sido impreso en la
Empresa Gráfica de Villa Clara
“Enrique Núñez Rodríguez” en el
mes de Enero de 2011, la edición
consta de 5 000 ejemplares.

Este es un libro innegablemente subjetivo. El saber germinado en mi isla es el único sobre el cual puedo hablar con el fundamento de las cosas que he experimentado, sufrido, gozado y, en parte, comprendido. Está estrechamente unido a mi biografía y a la de mis compañeros.

Hay un antiguo proverbio: *ars longa, vita brevis*. Que la vida sea breve depende de cómo se la entienda. Que la fatiga del arte en cambio sea interminable, es algo que lamentablemente nosotros no podemos cambiar. Y por la sola belleza del teatro no vale la pena.

Eugenio Barba

Eugenio Barba (Italia, 1936), director teórico y fundador del Odin Teatret y de la ISTA (International School of Theatre Anthropology), es hoy uno de los puntos de referencia insoslayables del teatro contemporáneo. *Obras escogidas*, en tres volúmenes, es hasta ahora el compendio más acabado de su creación.



ISBN 978-959-305-004-3

