

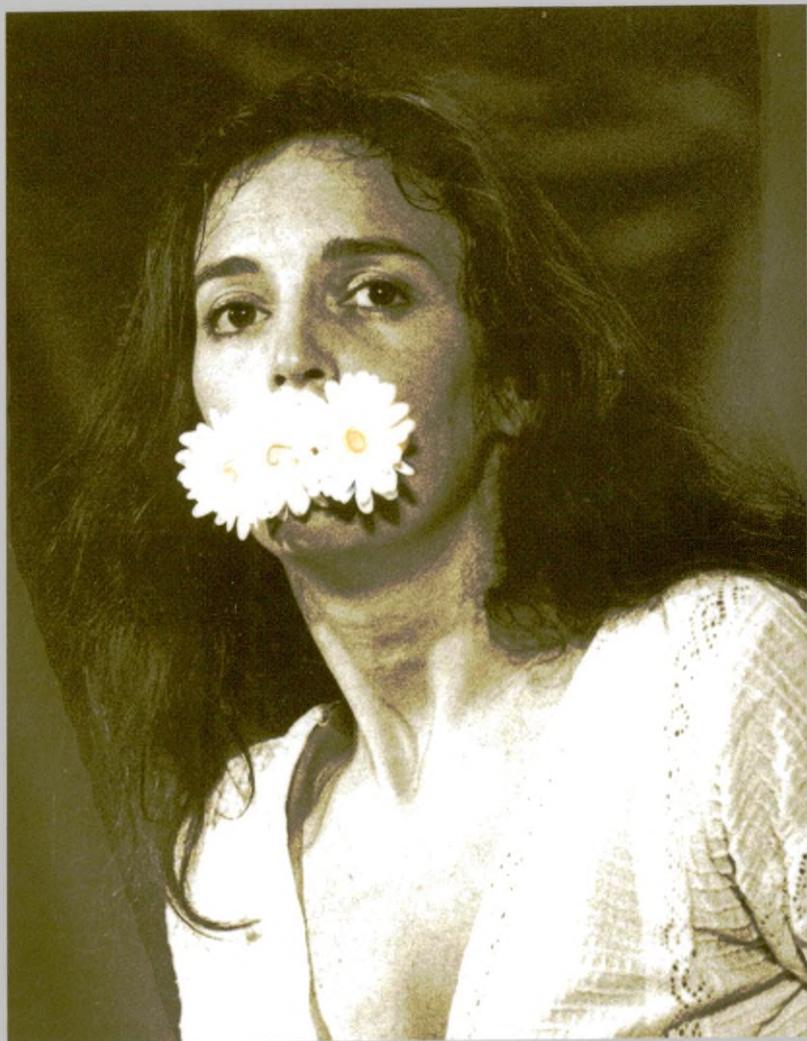


INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

Julia Varley

# pedras de agua

*Colección estudios teatrales*



# **piedras de agua**

cuaderno de una actriz  
del Odin Teatret

---

*autora: JULIA VARLEY*  
*traductora: ANA WOOLF*

Varley, Julia

Piedras de agua : cuaderno de una actriz del Odin Teatret. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2010.

242 p. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)

Traducido por: Ana Woolf

ISBN 978-987-9433-77-5

1. Teatro danés. I. Woolf, Ana, trad. II. Título

CDD 822

Fecha de catalogación: 05/01/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° 165/07

#### CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Alicia Tealdi
- > Mónica Leal
- > Carlos Pacheco

#### STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-77-5

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, marzo de 2010

Primera edición: 3500 ejemplares

*A las redactoras de The Open Page:  
Geddy, Gilly, Maggie, María y Rina*



## > agradecimientos

---

Son muchas las personas a quienes debería expresar mi reconocimiento por haberme indicado el camino incluso sin saberlo: compañeras y dirigentes políticos, actrices y críticos, profesores de educación física e intelectuales, músicos y familiares. Mi formación se desarrolló en el interior de un ambiente del que forman parte grupos de teatro, historiadores y artistas vinculados a la ISTA (International School of Theatre Anthropology), organizadores y amigos. Mi gratitud particular va hacia cada miembro del Odin Teatret y a las mujeres del Magdalena Project.

A Eugenio Barba, Lorenzo Gleijeses y Ana Woolf un agradecimiento aparte por sus comentarios luego de la primera lectura de este libro; y a mis padres por su paciencia durante las vacaciones de verano al verme siempre frente a la computadora.



¿Actriz o actor? Desde el título he tenido que elegir. Con el deseo de subvertir el uso corriente de incluir el femenino en el masculino universal y con la intención declarada de sentirme sujeto del discurso como mujer, elegí usar la palabra “actriz”, incluso cuando hablo del oficio en general. Quisiera contribuir a crear nuevas reglas y usos del léxico, pero cómo hacerlo no es evidente aún. He pedido consejo a Clara Bianchi, una amiga maestra de escuela primaria, que es parte de una categoría compuesta por el 98% de mujeres a las que aún normalmente se las nombra en masculino. Ella ha preferido que usara “actriz”, revalorizando la palabra e incluyendo en ella también a los hombres que practican esta actividad. Los lectores hombres tal vez se sentirán excluidos, como me he sentido yo tantas veces cuando se habla de hombres de teatro y de libros, de actores y directores. Con esta elección deseo simplemente contribuir a un reconocimiento más explícito del rol de las mujeres en la historia de la profesión teatral.

Recuerdos, sensaciones, conocimientos técnicos, fantasmas y necesidades se mezclan en mí, en mi cuerpo: me permiten generar acciones escénicas, y nadie tiene que saber si aquello que me inspira es verdadero, un deseo o una invención de la fantasía. Son mis acciones –los espectáculos– los que me permiten encontrar a los otros. Las experiencias más importantes de mis treinta años en el Odin Teatret permanecen veladas, mientras la historia se hace contando ejercicios, espectáculos, viajes, libros y encuentros. El proceso es continuo y fluido: tampoco las mutaciones profundas aparecen como virajes claros y sólidos, sino como los rápidos y las cascadas de un río zigzagueante. Las piedras que marcan mi camino son piedras de agua que mezclan un proceso llevado a término con otro que ya empezó.



# introducción

---



### Una historia que danza

En 1992, en la ciudad de México, al final de mi demostración *El hermano muerto*, un espectador me formuló una pregunta recurrente: “¿Como actriz, en qué piensas cuando improvisas? ¿Qué les pasa a tus imágenes originarias cuando el material ya fijado de la improvisación sufre elaboraciones y transformaciones para ser inserto en un espectáculo? ¿Cómo trabajas la ‘subpartitura’, tus puntos de apoyo internos?”.

Intenté responder: “Cuando improviso, no pienso en imágenes o fotogramas como si fuera una película. Los sentidos, la memoria del cuerpo, la mente y mi sistema nervioso piensan, accionan y reaccionan como un todo. Sin referirme conscientemente a los puntos de partida, la información originaria es memorizada por mis acciones y continúa siendo parte de ellas aún si estas se transforman y adquieren otros significados para el espectador. No es una lógica lineal. En las acciones coexisten motivaciones contradictorias, que aparecen y desaparecen. Todo sucede al mismo tiempo”.

Me di cuenta de que no lograba explicar el modo de pensar de una actriz, una técnica que he incorporado con años de práctica. Estaba solo haciendo el relato confuso de un saber, difícil de expresar con palabras. Concluí de esta manera: “No puedo explicarlo; ¡por eso soy actriz! Mis acciones son, interactúan con los espectadores y, si están vivas, no tengo necesidad, ni se me pide posteriormente que las explique. El accionar en escena me permite contar situaciones y eventos distintos simultáneamente, forjar las condiciones de una experiencia”. Quería subrayar que la elección de ser actriz presupone una propensión a la acción más que a la palabra. Insistía otra vez en la dificultad de analizar mi modo de “pensar con el cuerpo” como actriz.

Mi oficio me da la oportunidad de ser percibida en el presente. Pero si quiero relacionar mi trayectoria con un pasado y dejar huellas que perduren en el futuro, si quiero transmitir lo que considero útil, debo encontrar un modo de explicar usando incluso las palabras. La práctica del oficio encuentra sus propios canales de transmisión, pero la historia del teatro es también la recopilación de los testimonios que convierten la experiencia práctica en conceptos que trascienden el presente y las motivaciones personales.

Pocas mujeres tienen un rol relevante en la historia del teatro generalmente estudiada en las academias o en las universidades. Fueron actrices y artistas importantes, pero no han elaborado teorías, y sus experiencias nos llegan en gran parte en forma de biografías, cartas o crónicas. En el siglo de los grandes reformadores del teatro y de la dirección, las mujeres se quedan en la sombra. Forman parte de una multitud de personas cuyos logros permanecen velados y no reconocidos.

En el 2004, dediqué el 4to Festival Transit, con el tema Teatro-Mujeres-Raíces, a María Alekseevna Valentei, la nieta de Vsevolod Meyerhold. María consagró su vida a recuperar la memoria y la herencia de su abuelo, enfrentando incluso al gobierno soviético. Imagino que es lícito preguntarme por qué dediqué un festival de teatro de mujeres a alguien que destinó su vida a rescatar la obra de un hombre. Sentí el impulso cuando supe de su muerte, luego de haberla conocido en Moscú. Todos recordarán a Meyerhold pero, ¿quién recordará a María, o Masha, como solían llamarla?

El ser actriz me ha enseñado a tener fe en la fuerza de la vulnerabilidad y a valorizar mi diferencia como mujer evitando exigencias igualitarias o dominantes. De esta manera, en la historia del teatro, prefiero apuntar hacia una presencia visible particular, que tal vez aún debe ser inventada. Quisiera concretar un sueño paradójico: una historia en la cual personas anónimas tengan un rostro y una voz. En vez de preocuparme solo por imponer un reconocimiento histórico y teórico igualitario para las mujeres que trabajan en teatro, quisiera poner patas para arriba los criterios habituales y acentuar la importancia de asistir, criar, organizar, traducir, inspirar, sentir, hacerse cargo de una familia o de una compañía, estar en escena y dejarse guiar por la intuición. Me viene en mente la palabra “relación”, tan importante en el teatro, cuando constato que muchas veces las mujeres activas en teatro encuentran más satisfacción en participar en un proyecto en común que en ver estampado su propio nombre en un libro. Me gustaría descubrir autoridad teórica en sus cartas, biografías y autobiografías, y reconocer sus voces en primera persona sin que deban renunciar a su generosidad.

Quisiera que algo cambiara en la manera de registrar, investigar, documentar y escribir la historia del teatro, deseo dar más presencia a las mujeres, a su forma personal de intentar y pensar, e incluir su contribución en las teorías y prácticas del futuro. Quisiera que las actrices –yo misma incluso- cambiaran su conciencia frente al propio oficio. Esto nos obligaría a ir más allá de lo que conocemos, a superar el recelo y la inseguridad que nos mantiene alejadas de las abstracciones teóricas y de la exposición de nuestras vivencias. Para garantizar

una presencia visible, las mujeres de teatro tienen que asumir la responsabilidad de escribir la propia historia con palabras, formas y perspectivas que, pienso, deben ser redescubiertas o reformuladas.

¿Puedo contribuir a crear un modo diferente de escribir la historia del teatro y cuál puede ser ese modo? ¿Puedo contribuir a delinear una teoría-arco iris y localizar palabras que permitan intuir los procesos implícitos, no evidentes de la práctica teatral? ¿Cómo puedo incluir como mujer la diversidad de mis criterios personales en la percepción de circunstancias y eventos pasados y presentes? Si las acciones deben ser traducidas en un lenguaje de conceptos, ¿cómo transmitir mi experiencia y la de otras actrices de manera que sean puntos de referencia e instrumentos prácticos y teóricos útiles? ¿Cómo puede ser comunicada con palabras la realidad de las acciones, la trama de motivaciones que las generan, y el efecto que producen sobre cada espectador? ¿Cómo puedo contribuir a dar el lugar justo en la historia del teatro no solo a las “ideas” y a los hombres que las han forjado, escrito y realizado, sino también a las “acciones” y a las mujeres y hombres que las han ejecutado, percibido, interpretado?

Estas preguntas son el resultado de una inquietud. Desde que trabajo con el Odín Teatret y escucho las conferencias de su director Eugenio Barba, oigo hablar de Meyerhold, Stanislavski, Brecht, Artaud, Appia, Craig, Copeau, Grotowski... y cada vez me pregunto por qué no hay nombres de mujeres entre estos maestros. Raramente escucho mencionar a Duncan, Duse, Littlewood, Mnouchkine...

En 1989 formulé las mismas preguntas a algunas historiadoras de teatro para publicar sus respuestas en la Newsletter del Magdalena Project, una red de mujeres en el teatro contemporáneo. Una de las historiadoras me comentó que le resultaba difícil generalizar algo que a nivel personal reconocía como concreto. Describir a una actriz en su trabajo representaba aun, para ella, un proceso creativo cuyos resultados ignoraba. Para encontrar otras respuestas pedí ayuda a la física moderna y a la mecánica cuántica que en aquel entonces me fascinaban.

El mundo de la materia así como es realmente no puede ser comunicado verbalmente. La matemática y el español son, ambos, lenguajes, instrumentos útiles para transmitir informaciones, pero no funcionan si intentamos servirnos de ellos para comunicar las experiencias. Todo lo que un lenguaje puede hacer es hablar de experiencias. Las palabras solamente representan, con una descripción que es un símbolo. Los símbolos y la experiencia no siguen las mismas reglas. El proceso de nuestro pensamiento simbólico nos impone categorías excluyentes, “o esto o aquello”. La diferencia entre experiencia y símbolo es la diferencia

entre *mythos* y logos. El logos imita la experiencia, pero no puede sustituirla. El *mythos* alude a la experiencia y no trata de sustituirla.

(Cita libre de *El tao de la física* de Fritjof Capra y de *The Dancing Wu Li Masters* de Gary Zukav).

¿Pero qué sucede cuando hablamos de teatro que es al mismo tiempo experiencia y representación? Como actriz me siento, hablo, corro, transpiro y simultáneamente represento a alguien que se sienta, habla, corre, transpira. Como actriz soy yo misma y los personajes que interpreto. Existo en lo concreto de la representación y al mismo tiempo debería ser capaz de estar viva en la mente y en los sentidos del espectador. ¿Cómo puedo hablar de esta doble realidad?

Los físicos me decían: la experiencia no se comunica, pero narrando de qué modo se producen y miden los quanta, los paquetes de energía de la materia orgánica, se hace posible para otros experimentarlo. ¿Debería entonces hablar de cómo creo, elaboro y repito las acciones?

Pienso que mi punto de vista subjetivo es importante cuando hablo de teatro. No busco justificaciones objetivas. Tal vez, porque el teatro sigue simultáneamente dos sistemas diferentes de reglas, el de la experiencia y el de la representación, me ayuda a percibir la posibilidad de profundas mutaciones. Reconozco en el teatro un campo privilegiado para que se sumen mujeres que cuestionan su relación con la historia. Me parece que nuestra responsabilidad como actrices es más grande: estamos en contacto cotidiano con el pensamiento del cuerpo y con los secretos de las acciones. Tenemos la obligación de compartir nuestra experiencia, incluso a través de las palabras.

Como mujeres elegimos generalmente dar prioridad a la intensidad emotiva de nuestra vida, a las relaciones afectivas y a nuestras actuales ocupaciones. Estamos más preocupadas en orientarnos hacia la educación de los hijos o al compromiso con personas cercanas que en dejar una herencia histórica. Como actriz, el sentido de entereza, de verdad subjetiva y la percepción intuitiva de la realidad me permiten accionar sin detenerme en algunos pasajes lógicos y lineales necesarios en el proceso del pensamiento analítico. La necesidad de integridad se transforma en un obstáculo del cual hablar porque la descripción aparece verdadera y no verdadera al mismo tiempo.

¿Qué alternativas tengo, si no me adecuo a la manera habitual de transformar un evento en símbolo con una presentación necesariamente mutilada de la realidad, trazando un mapa que diseña y recuerda pero que no es el territorio? ¿Estoy en condiciones de utilizar las palabras para decir de

manera diferente? La mecánica cuántica usa la “probabilidad de conocimiento” porque es conveniente. ¿Puedo hacer lo mismo, aceptando la distorsión y los límites de la narración para decir aquello que pueda volverse subjetivamente útil?

Mientras trabajaba en la dirección del espectáculo *Semillas de memoria*, con la actriz argentina Ana Woolf, recordaba constantemente a las Madres de Plaza de Mayo de Buenos Aires. Me enseñaban a desafiar la ausencia de los desaparecidos recreando su presencia con los recuerdos detallados y cotidianos sobre cómo eran cuando vivían, sonrientes y llenos de esperanza hacia el futuro. Las Madres me advertían que las disertaciones políticas no restituían la vida de aquellos jóvenes, pero que la descripción de sus actos los mantenía vivos en la memoria. Pienso en esto cuando preparo un discurso de apertura para un festival o una conferencia. Los títulos oficiales no me ayudan a hablar, pero el ejercicio cotidiano y el aprender de los errores sí. Mi brújula es escuchar a los otros y concentrarme sobre aquello que en la situación induce a eliminar antagonismos estériles.

A veces, cuando describo el proceso de creación se me reprocha perder el encanto, volverme técnica, como si renunciara a la pasión, a la vida interior, a lo que debería permanecer misterioso y velado para los espectadores, para los historiadores e incluso para mí misma. La simplicidad, la lógica paradójica y la aparente frialdad del proceso que aplico para la creación, provocan un rechazo en el interlocutor. Exponer mi recorrido profesional ha sido considerado incluso pedagógicamente peligroso, porque engañaría haciendo creer que para mejorar en el oficio bastan solamente algunos simples trucos.

Entonces parecería preferible que las actrices —como las mujeres en la vida de cada día— permanezcan envueltas en el aura del secreto y del enigma, para que el oficio pueda conservar un sentido oculto, dejando a otros la tarea de relatar y analizar. No quiero renunciar a mi mundo íntimo que ni siquiera yo sé descifrar, a mi inteligencia intuitiva, a mi modo diverso de ser actriz y mujer, y me gustaría que los jóvenes que se acercan al teatro pudieran instaurar un diálogo con una mujer cuando miran hacia el pasado.

Me encuentro afrontando una paradoja. Si continúo defendiendo la entereza y la particularidad de la experiencia que no puede ser comunicada, no estaré jamás en grado de coagular una referencia, una teoría y un saber diferente. Pero si paro de defenderla, escribiré una historia que no es mía. Tengo necesidad de transmitir, pero también de descubrir cómo hacerlo.

Los contactos de la red del Magdalena Project y el trabajo colectivo de la redacción de *The Open Page*, la revista anual que recoge artículos de mujeres

que trabajan en teatro, me orientan para afrontar las necesidades contradictorias de ser tácita y conceptual, invisible y presente. Cuando leo un volumen de *The Open Page*, me doy cuenta de que pocos artículos tienen una fuerza historiográfica o literaria autónoma, pero que a través de la relación entre los textos individuales cada autora participa en hacer audible una voz clara y singular. La presencia se construye por un esfuerzo colectivo compartido que se amalgama en la mente del lector.

La mayor parte de lo que sé, está basado en mi experiencia de actriz. Quisiera basar mi compromiso por la presencia visible de las mujeres en la historia del teatro en la experiencia de mi presencia escénica. Siento que debo establecer una relación entre mi ser actriz y mi modo de escribir, organizar y dirigir.

Frecuentemente los alumnos y participantes de talleres me preguntan si escribí acerca de mi proceso de trabajo. Quisieran encontrar sobre papel impreso los ejercicios y consejos que les he sugerido para poder recordarlos con más exactitud. Me resistí siempre a esta propuesta porque la palabra escrita se reviste con un velo de verdad objetiva, mientras que en la práctica es inevitable que me contradiga según la situación y las personas. En el trabajo concreto, lo que es válido un día no lo es más el día sucesivo. Tengo miedo de que en la escritura se pierda el calor y la relación absolutamente personal, fundamentales en la pedagogía. Faltaría esa comunicación que pasa de cuerpo a cuerpo, de sentidos a sentidos, de células a células sobre la cual se basa mi saber de actriz. Pero la pregunta volvía siempre y con más insistencia y las demostraciones de trabajo (incluso estando grabadas en video) no alcanzan como respuesta.

Siento la obligación de fijar algunas huellas de mi experiencia con la esperanza de que mis palabras no resulten pretenciosas ni expresen seguridades y verdades definitivas. Aun siendo consciente de que no soy capaz de abatir la barrera entre realidad y texto quisiera complacer a aquellos que me han pedido que escribiera.

Generalmente cuando termino un taller auguro buen trabajo. Sé que no se puede enseñar, sino solo aprender. Sé que el camino es largo y que cada uno debe traducir y traicionar los consejos con una práctica personal. Me propongo escribir recordando lo que he repetido muchas veces en los talleres. Permanecerá siempre un residuo, algo no dicho. Acepto esta responsabilidad con la ilusión de que estas páginas puedan ser útiles para una actriz en busca de su voz. Comienzo a escribir empujada por la necesidad de dialogar con el

pasado, de forjar palabras que orienten, y de ver también nombres de mujeres en los libros de historia del teatro: una historia que danza con una fuerza vulnerable y subjetiva.



primeros pasos



## Volverse actriz

Actriz: me di cuenta de que lo era cuando escribí esta profesión en mi pasaporte, luego de algunos años de formar parte del Odin Teatret, el grupo de teatro danés fundado en 1964. Cuando era adolescente jamás había pensado en ser actriz, era un trabajo que asociaba con la falsedad. Era tímida, me costaba trabajo hablar en público y no me hubiera imaginado nunca sobre un escenario.

El primer recuerdo que asocio con el teatro es una película que vi cuando tenía diez años. Fue proyectada en una sala de teatro en Milán donde normalmente se presentaban comedias en inglés. Me dejó una sensación placentera. Contaba la historia de unos jóvenes náufragos y sus aventuras en una isla. Un año después mi abuela me llevó a ver los primeros espectáculos de verdad. En Londres vi bailar a Nureyev y asistí a una matinée de *Sueño de una noche de verano*. Contaba cuántas veces Nureyev cruzaba las piernas cuando se elevaba de la tierra en un salto que parecía eterno. En *Sueño de una noche de verano*, presentado al aire libre en un parque, me divertían los personajes que aparecían por detrás de los árboles. Conocía a Shakespeare por un libro para niños en donde las tragedias se habían transformado en historias con finales felices. Cuando vi la película de *Romeo y Julieta* de Zeffirelli, consumí un pañuelo con mis lágrimas, no me esperaba tantos suicidios.

Islas de náufragos, actividad física y actores en medio del verde: estas, mis primeras imágenes de teatro, afloran hoy como realidad, constricción y necesidad en mi trabajo de actriz. Las islas flotantes del tercer teatro, el *training* y los espectáculos en lugares no habituales son ahora generalmente reconocidos como parte del múltiple mundo del teatro. Para ponerme en contacto con estos aspectos, en aquel entonces, he debido sustituir la sensación de falsedad que el oficio teatral propio de la televisión y de las fotonovelas me provocaba, con la realidad concreta que requería el volverme actriz.

El primer lugar en donde hice teatro fue en una garaje en Milán. Sin ningún auto por la noche, el Teatro del Drago usaba este espacio tres veces por semana para ensayos. El suelo estaba sucio de aceite. Los trajes eran jeans y remeras azules. El grupo estaba constituido por estudiantes que habían dado sus primeros pasos con Massimo Schuster, un italiano que había colaborado con el Bread and Puppet Theatre en los Estados Unidos. Aburrida por la lentitud y el poco compromiso que

exigía el liceo, me inscribí en un curso nocturno de alemán para usar útilmente mi tiempo. Allí encontré un chico que me habló de un teatro *underground*. Me dio curiosidad la palabra *underground*: en aquellos tiempos en Italia se usaban preferentemente términos políticos. Era noviembre de 1972. Tenía dieciocho años.

Una tarde asistí a los ensayos, regresé y enseguida me incluyeron en una escena: una enfermera en una puesta en escena de la poesía *El soldado muerto* de Bertolt Brecht. Usábamos máscaras y esto me ayudaba a esconder mi incomodidad y la sensación de ser tremendamente ridícula. El teatro me involucró súbitamente sin preguntarme si estaba de acuerdo. Me atraían el garaje, las personas presentes y su dedicación: tenían sabor a rebelión, sin perder tiempo en discursos. Allí conocí a Marco Donati y a Chiara Bianchi.

Para participar en los ensayos los martes y jueves por la noche y los domingos a la mañana, renuncié a los entrenamientos de atletismo y voleibol en los mismos días, y a andar a caballo y a esquiar durante los fines de semana. Sin embargo, justamente esta actividad deportiva me dio las primeras informaciones basilares para el oficio de actriz.

Las competencias de esquí me habían enseñado la importancia de la preparación previa: el entrenador me hacía pasar todas las puertas trepándome a la montaña, recorriendo el trayecto de la competencia a la inversa con los esquís en los pies. Tenía que conocer todas las inclinaciones, las cunetas, los lastrones de hielo que atravesaría para después poder hacer el descenso sin titubear y con una completa concentración. El profesor de educación física me había explicado que no hay que creer que la carrera termina en la meta, sino que continúa mucho más allá. Esta actitud evita la bajada de velocidad que viene con la sensación de estar ya cerca del resultado. En voleibol era capitana del equipo de la escuela. La conciencia de ser parte de un grupo y la cooperación entre cada miembro era esencial para vencer. Lo supe desde que logramos vencer un partido que íbamos perdiendo, después de haber reunido y alentado a mis compañeras durante la pausa. A los catorce y quince años, durante las vacaciones de verano, enseñaba equitación a niños más chicos. No era excelente montando a caballo, pero la responsabilidad de guiar a otros me enseñó a mostrarme segura.

Con el Teatro del Drago vi *1789* del Théâtre du Soleil en París. Este espectáculo dirigido por Ariane Mnouchkine cambió mi concepción acerca de qué cosa puede ser el teatro y aún hoy permanece para mí como una referencia importante. Era la primera vez que veía a los espectadores de pie circundados por actores, involucrados para personificar al pueblo revolucionario y a la muchedumbre que compra en el mercado. Habíamos ido al teatro por la mañana, caminando a lo largo del Bois de Boulogne, para tratar de conseguir entradas, agotadas ya, para el

espectáculo de la noche. Eran las vacaciones de Navidad, vivíamos tres personas en una habitación de un hotel de prostitutas, y no teníamos dinero. Ariane Mnouchkine, que estaba trabajando sobre la película *Molière*, con aire muy atareado nos mandó a la boletería con la orden de darnos las entradas como obsequio. Dos años después, nuestro grupo del Teatro del Drago fue recibido por otra compañía residente en la Cartoucherie en un festival de espectáculos antimilitaristas, y vimos cómo el Théâtre du Soleil había transformado completamente su espacio para *L'Age d'Or*.

El Teatro del Drago se quebró luego de una discusión interna: no formaba más parte de un teatro *underground* sino político. Fui anarquista y luego militante de Avanguardia Operaia, uno de los grupos de la izquierda revolucionaria en Milán. En aquellos años, de 1972 a 1976, hacer teatro era mi manera de participar en la lucha estudiantil y obrera. En el Teatro del Drago, durante las horas libres del compromiso político y de la construcción de máscaras y títeres, nos planteábamos el problema de nuestra preparación como personas que presentaban espectáculos y eventos teatrales. Nuestro teatro tenía que ser útil e informar divirtiendo. La palabra actor no formaba parte de nuestro vocabulario. No teníamos directores. Reconocíamos dirigentes y responsables en los partidos y organismos de base, pero en el teatro éramos anarquistas y rebeldes. Sabía que Marco Donati, uno de los fundadores del Teatro del Drago, era más eficaz que otros en escena pero esto no le daba el derecho a decidir.

Del garaje habíamos pasado a un sótano, luego a la sede de un colectivo político y finalmente a una casa tomada en la calle Santa Marta, en el centro de Milán. Allí abrimos una escuela de teatro, música, gráfica y cine como parte de la actividad del Circolo La Comune, originalmente una organización de apoyo a los espectáculos de Dario Fo y Franca Rame, que luego se volvió autónoma. Para hacer los ensayos movíamos las sillas que obstruían el espacio luego de las reuniones y vaciábamos los ceniceros. Participaban en los cursos centenares de jóvenes. Entre otros Claudio Coloberti quien pasó a ser parte del Teatro del Drago. Yo organizaba talleres y clases, contactaba profesionales, enseñaba, escribía volantes y comunicados de prensa, preparaba festivales, modelaba máscaras, actuaba en los espectáculos donde fuera que nos llamaran, conducía una vieja camioneta azul, contactaba periodistas y sindicalistas, discutía, llamaba y presidía reuniones, participaba regularmente en los cursos, reciclaba la arcilla, pintaba las paredes de la casa ocupada... Trabajaba por las mañanas para ganar dinero, por las tardes iba a la universidad y hacía todo el resto por la noche. Entusiasmo, pasión, credo político, convicción profunda, poco reposo, poco dinero, reuniones y más reuniones, asambleas, manifestaciones, fiestas populares... eran mi pan de todos los días.

Un día mostré a mis compañeros unos ejercicios de gimnasia que podían servir para calentar el cuerpo. Pero los primeros ejercicios verdaderos de teatro nos fueron enseñados por algunos miembros de la Comuna Baires, un grupo de teatro argentino exiliado en Italia, y por el Teatro del Sole, un grupo milanés de teatro para niños. Ejercitábamos separadamente cada parte del cuerpo, movíamos los hombros y la pelvis, jugábamos con una pelota imaginaria a través del impulso de una parte del cuerpo. Hacíamos volteretas hacia delante y hacia atrás, por encima y por debajo de las mesas, saltando sillas y personas, venciendo nuestro miedo. Lo llamábamos “expresión corporal”. Durante un ejercicio, caminaba con los ojos cerrados oliendo y tocando unos objetos en varios puntos de la sala. En otro, corría alegremente en círculo con otras personas mientras alguien desde afuera nos dirigía para que cambiáramos la posición de los brazos.

Nuestra verdadera escuela fue la calle, las universidades, las fábricas, los barrios, los mercados y las fiestas populares. Llegábamos con nuestra vieja camioneta con matrícula inglesa (que mi padre nos había regalado luego de ganarla en el backgammon), descargábamos el material y presentábamos el espectáculo. Si teníamos suerte nos daban 50.000 liras italianas que, en aquel entonces, servían apenas para pagar la gasolina.

Uno de nuestros espectáculos denunciaba el golpe militar de Chile en 1973. Yo representaba un partido político, la Democracia Cristiana, con una máscara de muerto hecha en cera. En la acción escénica llamada Carillon, que mostraba la comunión entre los industriales, llevaba el bombín. En una escena del espectáculo contra la guerra estaba vestida de marine americano. En la campaña del referéndum sobre el divorcio llevaba dos muñecos con los rostros del Almirante y Fanfani (dos hombres políticos conservadores) que estaban vestidos como una pareja de esposos con una bolsa de basura y el traje de damisela que había usado a los seis años en el matrimonio de mi tía.

Participábamos en las protestas callejeras con grandes títeres que construíamos para cada ocasión. En las manifestaciones contra el imperialismo me metía bajo una gigantesca tigresa de papel; en las del derecho al trabajo iba adelante de un elefante de tela roja de cuatro metros de alto.

Vi por primera vez al Odin Teatret en la televisión, junto con mis compañeros del Teatro del Drago, del Centro Social Santa Marta y del Circolo La Comune. El programa mostraba diferentes situaciones de *trueque* realizadas por el Odin Teatret en los pueblos del Salento, en el sur de Italia. Estábamos seguros de que nuestra realidad les habría interesado. Mela Tomaselli y Luciano Fernicola, colaboradores de nuestra escuela de teatro, habían tenido anteriormente contactos con este grupo escandinavo. Fueron a Pontedera, donde el Odin Teatret estaba haciendo una gira,

para invitar a alguno de los actores a dar un taller y les propusieron un trueque con nosotros cuando estuvieran en Milán.

Torgeir Wethal, uno de los actores fundadores del Odin Teatret, vino a Santa Marta. Otros dos actores, Tage Larsen y Tom Fjordfalk, fueron a la Isola, un centro social con el cual colaboramos para recibir al Odin Teatret, oficialmente invitado a Milán por el CRT (Centro di Ricerca per il Teatro). Habíamos discutido largamente sobre cómo organizar los talleres y la selección de los participantes. Nos preguntábamos si era correcto aceptar la disponibilidad solo diurna de los míticos actores nórdicos, dado que nos considerábamos “trabajadores” que hacíamos teatro solo por la noche.

Escuché por primera vez hablar de training. Torgeir nos guió en la creación de ejercicios inventados individualmente a partir del movimiento de los brazos caminando siempre en puntas de pie. Creábamos caminatas, carreras, saltos y brincos hacia delante y atrás, con momentos de detención para mantener el equilibrio, sin apoyar jamás los talones. Trabajábamos todos juntos en la sala, pero cada uno individualmente, separado de los otros. Uno de los tres días del taller, Torgeir nos pidió que hiciéramos una improvisación sobre un episodio importante de nuestra vida. Nos explicó que la improvisación debía realizarse en silencio dejando que nuestras acciones se inspirasen en episodios de nuestra biografía. Como punto de partida recordé a mi abuelo y su prohibición de cortarme el pelo cuando tenía doce años. Fue la primera asociación que me vino a la mente. Me permitía además usar mi pelo como objeto concreto. Era la primera vez que hacía una improvisación sola, sin objetos, máscaras o títeres.

Con Torgeir hicimos incluso algunos ejercicios de acrobacia, durante los cuales me corté el mentón. Tuve que ir al hospital para que me hicieran unos puntos. El resultado de los ejercicios fue un dolor tan grande en las pantorrillas que lograba subir las escaleras solo caminando hacia atrás. De esta forma llegué para ver *¡Ven! y el día será nuestro* (1976-1980), el primer espectáculo del Odin Teatret al cual asistí como espectadora. Trataba del encuentro entre los emigrados europeos y las poblaciones nativas de América. No lo entendí.

Entretanto preparábamos el trueque. Acompañé a Torgeir a la sede de Avanguardia Operaia, en busca de una tribuna para los espectadores que sería colocada en la iglesia secularizada de San Carpofofo donde el Odin Teatret habría de presentar una parte del espectáculo *El libro de las danzas* (1974-1979). En la iglesia vi la cornisa que se desmenuzaba por debajo de los pies de Iben Nagel Rasmussen mientras ensayaba cómo descender por una cuerda con su traje blanco y con un tambor decorado por largas cintas de colores. Vi a Tage Larsen bailar con su gran bandera violeta y anaranjada, a Tom Fjordfalk saltar haciendo girar un

largo bastón mientras Roberta Carreri lo acompañaba tocando tambores. Else Marie Laukvik estaba exonerada de participar en el espectáculo. Nosotros habíamos llegado con nuestras máscaras y títeres. La iglesia estaba colmada, muchos espectadores se habían quedado afuera, mi madre entre ellos. Yo misma vi el espectáculo desde lejos, pero reconocí en los colores y en la danza del Odin Teatret algo familiar. Sentía una afinidad hacia aquella tribu, aunque no hubiera podido explicar el porqué.

No puedo decir que hubo un primer día en mi aprendizaje como actriz, sino un largo período conformado por todas las experiencias mencionadas anteriormente. Lo que recuerdo del segundo período de aprendizaje es una gran soledad. Había ido a visitar al Odin Teatret a Dinamarca por un período de tres meses con la idea de aprender lo más posible y compartir luego este saber con mis compañeros de Milán. Durante este período en Holstebro había tratado de comprender, a fuerza de verticales y ejercicios en la pared para la espalda, qué cosa era la presencia escénica, mientras desaparecía día tras día mi identidad de persona responsable, segura, socialmente activa y políticamente comprometida. No hablaba la lengua —de todas maneras en el norte no hablaban tanto—; no participaba en ningún espectáculo o actividad pública, no le era útil a nadie y me confrontaba cotidianamente con mi ignorancia profesional.

Solo bastaron tres meses para sentir que la tierra se desplomaba bajo mis pies. Tenía una sola certeza: no podía regresar a Milán y continuar siendo responsable de centenares de jóvenes basándome simplemente en el entusiasmo y en las palabras. Había elegido el teatro como un modo para decir “no”, para ser rebelde a través de acciones, porque no soportaba estar sentada en un escritorio de escuela o de oficina. En el Odin Teatret había descubierto que no sabía qué cosa era verdaderamente una acción. La única elección que tenía era aprenderlo en Dinamarca. Mi madre estaba feliz. Italia estaba virando hacia los años de plomo. Muchos militantes serían arrestados; podría haber sido una de ellos. La política hubiera podido ser mi único horizonte. Comencé, sin embargo, a transitar mis primeros pasos para transformarme en actriz.

## El Odin Teatret

Llegué a la sede del Odin Teatret en Holstebro, Dinamarca, una noche de octubre de 1976. Ignoraba que antes de mí habían venido centenares de otros aspirantes a alumnos durante los doce años de existencia del grupo. No me daba

cuenta de que aquello que era nuevo para mí era ya viejo para el grupo que había encontrado hacía apenas un mes. En Milán y luego siguiendo su gira en Lombardía había preguntado a Torgeir Wethal e Iben Nagel Rasmussen cuáles eran las posibilidades de seguir por un período el trabajo del Odin Teatret en su sede para luego regresar a Italia y transmitir a mis compañeros los nuevos conocimientos. Un malentendido entre Torgeir e Iben hizo que me sintiera invitada a Dinamarca. Iben me había preguntado si quería aprender como actriz o como directora. No entendí la pregunta porque en Santa Marta y en el Teatro del Drago no existían directores. Llegué a Dinamarca, llena de bolsas y maletas, entré al teatro de noche, luego de un largo viaje en la camioneta del Odin Teatret, durante el cual, para sentirme útil, me ofrecí a conducir. El teatro me pareció increíblemente ordenado, limpio y fastuoso.

Durante una reunión en la cual no participé, Eugenio Barba preguntó quién asumía la responsabilidad de orientarme. Era habitual que una persona del grupo se ocupara del cuidado de un huésped. Ninguno respondió. Imagino que la situación fue embarazosa. Luego de la reunión, los actores *ancianos* organizaron para mí diferentes *clases*. Eugenio, en cambio, pensando que era injusto este modo de introducirme en el teatro, se comportó como si yo no existiera. Tratábamos de ignorarnos recíprocamente incluso cuando nos encontrábamos en los corredores.

Durante este segundo período de aprendizaje como actriz, mi jornada estaba dividida en composición (diversos modos de caminar que inventaba, guiada por Silvia Ricciardelli que en aquel momento era alumna del Odin Teatret), acrobacia (bajo la orientación de Toni Cots, otro alumno implacable), trabajo con objetos escénicos (junto con Francis Pardeilhan usando banderas y zancos pequeños, dirigidos por Tage Larsen) y voz (con Iben Nagel Rasmussen, hasta que ella se enfermó en una gira). Fue durante el primer encuentro de trabajo vocal con Iben donde me di cuenta de que no conocía ninguna canción, reduciéndome a repetir infinitas veces un estribillo inglés.

Recuerdo aún una divertida caminata entre las cinco que había fijado bajo la conducción de Silvia: hacía los pasos con las piernas extendidas, alzando la punta de los pies y con los brazos tiesos y las manos planas y perpendiculares, en dirección opuesta entre sí. Repetía los cinco pasos durante horas, cambiando la velocidad, sucesión y trayectorias en el espacio.

El tiempo para ocuparse de los huéspedes y alumnos se redujo notablemente cuando el Odin Teatret fue de gira para presentar los espectáculos en la periferia de Copenhague. Me levantaba para trabajar a las cinco, antes de que el grupo iniciara su training a las siete. Luego, por la tarde, trabajaba sola mientras los *ancianos* se reposaban antes del espectáculo. A la noche vendía programas, libros y ayudaba a acomodar a los espectadores en la sala.

Toda mi jornada estaba dedicada al intento de construir un training personal, recordando las experiencias previas en Milán, el primer seminario con Torgeir y utilizando la composición, la acrobacia y la manipulación de objetos que estaba aprendiendo en Dinamarca. Cuando no estaba en sala, escribía páginas y páginas de diarios.

Trabajaba con los ejercicios creados por Iben y Jens Christensen. Fueron llamados “suizos” porque Eugenio los había visto por primera vez durante una gira del Odin Teatret en Suiza. Los había aprendido de Mela Tomaselli en el Centro Social Santa Marta y luego los volví a ver en el filme sobre el entrenamiento físico del Odin Teatret que Torgeir nos había mostrado como parte del taller. Del filme, más que los ejercicios, me había quedado impresa la imagen final. Iben, luego de haber improvisado largamente con los ejercicios, fue a acurrucarse a los pies de Eugenio, mientras él hablaba y explicaba. Aquel silencio sumiso me había desconcertado tanto como me había fascinado la fuerza misteriosa de Iben en sus ejercicios. En el filme Iben mostraba diferentes formas de arrodillarse, sentarse, bajar, subir y cambiar direcciones. Yo trataba de asimilarlos y dominarlos repitiéndolos durante horas. No me he sentido jamás tan pesada como aquel día en que, mientras intentaba levantarme sin usar las manos desde una posición con las piernas plegadas lateralmente, Eugenio entró en la sala “blanca” del Odin Teatret para mostrarle el teatro a una nueva secretaria.

Después de una permanencia de tres meses en Dinamarca, mi sueño de regresar a Milán con un conocimiento para ser transmitido se había desvanecido. Sabía solo que no sabía nada. No podía regresar con mis compañeros para sustentar su trabajo solamente con la fuerza ilusoria de la ideología y con la rabia que provoca la injusticia. Comenzaba a comprender la diferencia entre palabras y acciones, entre ideales y la capacidad de realizarlos concretamente.

Decidí quedarme. Fui *adoptada* por Tage. La adopción era la solución inventada por Eugenio para contentar a los *ancianos* que querían introducir nuevas personas en el grupo. Eugenio no sentía tal necesidad y exigía que quien se sintiera motivado para hacerlo asumiera la responsabilidad económica y pedagógica de los jóvenes que invitaban a quedarse. Tage asumió el recargo de hacerme crecer, junto con su otro alumno americano, Francis Pardeilhan. En el mismo período Iben seguía a la italiana Silvia Ricciardelli y al español Toni Cots. Tage fue mi primer maestro, y también mi marido. Regresé a Milán para permanecer allí tres meses, ganar dinero y ser independiente económicamente la mayor cantidad de tiempo que me fuera posible. Luego me presenté de nuevo en el Odin Teatret con la intención de quedarme, con el apoyo de Tage y contra la voluntad de Eugenio.

## Maestras y maestros

Desde mis primeros días en el Odin Teatret, cuando aún no había sido aceptada oficialmente como alumna, seguí como ayudante el espectáculo de payasos que Silvia Ricciardelli, Toni Cots y Francis Pardeilhan presentaban en las escuelas danesas. Aprendí a pasar los objetos de escena en el orden justo, a limpiarlos y empacarlos inmediatamente luego de ser usados y a preparar decenas de litros de espuma de afeitar para la escena cómica final.

Cada vez que era posible, asistía sentada entre los espectadores a los espectáculos *¡Ven! Y el día será nuestro* y *El libro de las danzas*. Observaba la evidente transformación de los cuerpos de Roberta Carreri, Tom Fjordfalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen y Torgeir Wethal. Almacenaba imágenes de tensiones, impulsos, saltos, caminatas, caídas, voces y cantos en donde la historia narrada se mezclaba con las tareas técnicas, las emociones con el sudor.

Comencé a hacer teatro en Italia en el período en donde el cuerpo estaba rodeado de atención. Muchos jóvenes querían estar en escena y pocos ambicionaban ser espectadores. La prioridad era hacer. Eventualmente se podía observar y aprender después. El teatro era la respuesta a necesidades colectivas y a impulsos de revuelta, en busca de un compromiso total y de diversión. No era una profesión porque como tal era considerada falsa y distante. El entrenamiento físico y la búsqueda de maestros no eran una consecuencia dictada por un aprendizaje que implica el derecho a un trabajo futuro, sino que formaban parte de una manera de ampliar, a través del teatro, los horizontes del compromiso social. La seriedad no estaba determinada por la profesionalidad, sino por el valor dado al teatro. En el interior de los grupos funcionaba el autoaprendizaje. Los jóvenes se reunían para intercambiar lo que sabían y lo que simulaban saber. Las generaciones más viejas eran miradas con sospecha: representaban fuerzas conservadoras y una práctica que ya no podía ser interesante.

Cuando llegué al Odin Teatret en 1976, aprendí a reconocer la autoridad de las actrices y de los actores del grupo que eran maestras y maestros. Era una dote adquirida con años de experiencia, que se volvía evidente por el efecto de sus acciones dentro y fuera de la sala de teatro. Me sumergía cada vez más en la certeza de no saber nada. Inspirándome en los ejemplos que tenía delante de mí, debía construir mis cimientos para poder existir de nuevo.

Entre los actores del Odin Teatret, Tage Larsen asumió la responsabilidad de ser mi maestro. Creó las condiciones que me permitieron aprender y me

garantizó la continuidad, la paciencia, la presencia cotidiana y la confianza de poder cometer errores como alumna. Fue la silenciosa compañía necesaria a lo largo de varios años, se quedó a mi lado durante los verdaderos primeros pasos que aprendí a cumplir sola.

Seguida por Tage, durante el training, monté dos escenas para un espectáculo de calle, una con Francis usando dos banderas como objetos escénicos, y otra con un alumno danés, Torben Bjelke, con un gran tambor. Creaba caminatas inspiradas en las danzas indígenas. Introduciendo este trabajo, Tage se refirió a los bailarines clásicos de India, pero yo no lo había comprendido. Suponía que hablaba de los indios de América y llamé a mi cuaderno de apuntes “Gerónimo”. Hacía improvisaciones con la voz durante las cuales escondía las manos en los bolsillos de la pollera: apretaba los puños y me lastimaba con las uñas por el nerviosismo. A veces Tage realizaba ejercicios o caminatas particulares de manera que pudiera imitarlo, pero generalmente se comportaba como si estuviéramos haciendo una investigación en común, donde mi contribución, mis soluciones, mi capacidad de inventiva y persistencia eran tan importantes como las suyas.

Durante los dos primeros años seguí al Odin Teatret en sus giras, ayudando como podía. En Francia, en España, en Noruega, en Alemania, mi única preocupación era recuperar una sala vacía para trabajar sola o bajo la mirada de Tage en las horas libres de las otras actividades del grupo. En el escenario del teatro Paul Éluard, en la periferia de París, tuve una iluminación: luego de haber repetido hasta el infinito los ejercicios que me habían sido enseñados, pensé que había comprendido qué era la composición. En otra sala en Lecco, en Italia, descubrí que era posible contar una historia con las entonaciones de la voz, más allá del significado de las palabras del texto, mientras que algunos meses antes en Bergen, en Noruega, había llorado desesperadamente por mi total incapacidad de improvisar con la voz y desarrollar un tema que me había sido dado. No sucedía nada en particular, era solo la sensación fugaz de que mi cuerpo había comprendido. Por un instante la experiencia me develaba su porqué intrínseco y me sugería cómo continuar. Los resultados llegaban de improviso e inesperadamente luego de haber insistido durante meses en direcciones aparentemente estériles. Me parecía haber hecho un salto hacia adelante, para luego retomar la cotidianidad del ascenso desde el mismo punto. Sin embargo, el recuerdo del salto me ayudaba a tener confianza.

En diciembre de 1977, en Rennes, en Francia, las *familias* de los alumnos adoptados del Odin Teatret hicieron un *trueque* mostrando recíprocamente el training en público. Por primera vez Francis y yo, seguidos por Tage, y Toni y

Silvia, seguidos por Iben, nos encontrábamos para exponer el trabajo secreto y cotidiano delante de los ojos de los espectadores y de los otros miembros del grupo. El tiempo habitual dedicado a cada ejercicio pasaba velozmente y transpirábamos mucho más. *Familias* diversas exhibían sus danzas, sus músicas y sus cantos para luego mezclarse y ser reconocidas como pertenecientes a la misma tribu.

Fui aceptada oficialmente como alumna del Odin Teatret luego de un período de tres meses en donde el grupo se separó para profundizar intereses individuales, y durante los cuales trabajé con Tage. Algunos viajaron solos, en pareja o en pequeños grupos hacia países lejanos como India, Bali, Brasil; otros permanecieron en Dinamarca. Antes de retomar las actividades juntos, Eugenio anunció en una reunión que los *hijos adoptados* por Tage e Iben no eran más satélites lejanos, sino parte del grupo. Habían pasado dieciocho meses desde mi llegada. De ahora en adelante recibiríamos un cuarto del salario mensual y compartiríamos, además de los privilegios, la responsabilidad y la carga de trabajo que corresponde a cada miembro del Odin Teatret. Desde ese momento Iben decidió tomar la responsabilidad pedagógica de los jóvenes del grupo a cambio de quedar exonerada de los compromisos de los seminarios externos.

Iben nos introdujo al “samurai” (diferentes pasos con las piernas bien plegadas, el peso hacia la tierra y la energía fuerte de un guerrero japonés) y nos hizo fijar una cadena de acciones, caídas y saltos que día a día se hacía más larga con los nuevos elementos que inventábamos. Nos entrenábamos cotidianamente, incluso durante las giras, en las salas más diversas, junto con Francis, Torben y Ulrik Skeel (un actor de Min Fars Hus que había regresado al Odin Teatret luego de tres años de ausencia). Trataba de dar firmeza y precisión a mis acciones, pero faltaba o sobraba siempre algo, no lograba detener los impulsos y mi cuerpo rebotaba como si fuera de goma.

En 1981 Eugenio se ausentó por tres meses debido a la realización de la segunda sesión de la ISTA (International School of Theatre Anthropology). Le pidió a Ingemar Lindh, un ex asistente succo de Étienne Decroux, que se responsabilizara por los jóvenes del Odin Teatret durante ese período. Aprendíamos y estudiábamos durante una hora al día elementos de base y figuras del mimo corporal, luego nos concentrábamos en las técnicas de improvisación utilizando elementos fijos que habíamos aprendido o inventado durante el training. Ingemar insistía en transmitirnos la explosión de energía de los impulsos. Durante el training, Francis era Nijinskji, Ulrik pasaba de Salvador Dalí a Diaghilev, y yo era Isadora Duncan. Nuestros ejercicios, según Ingemar, debían ser sublimes. Debíamos ser responsables y estar listos para no

perder las ocasiones dadas por el azar y las circunstancias, como si el training fuera una forma práctica de rezo. El training debía desarrollarse como un día de sol, que surge y se pone, terminando cada vez con un espectáculo. Nos exhortaba a movernos como caballos y no como focas, a ser aristocráticos, a mostrar *nonchalance* incluso en las dificultades, y a tener la soltura que tiene un obrero al abrir una botella de cerveza. Caminábamos en cuatro patas, o empujando los talones en el terreno como los atletas, forzándonos a mantener las tensiones en las piernas como los caballos, fluctuando en el aire compensando con la cadera, o empujados por impulsos de la pelvis.

Ingemar quería que me confrontase con Lady Macbeth. Aprendí un monólogo de Shakespeare y un aria de la ópera de Verdi. Fue el primero en hacerme bailar en el espacio mientras cantaba, obligándome a olvidar que creía que no sabía cantar. En el tiempo libre me ejercitaba con un largo bastón de madera y un bombín para crear una escena de teatro de calle.

En 1983, Eugenio tomó un año sabático del Odin Teatret. Nos anunció esta decisión antes de las vacaciones de verano y nos dejó poco después obligándonos a encontrar un funcionamiento interno diferente para realizar las giras ya programadas. En aquel período trabajaba con Silvia Ricciardelli y Ulrik Skeel en el espectáculo *La noche de los vagabundos* bajo la dirección de Else Marie Laukvik. Else Marie nos hacía improvisar juntos escenas enteras, textos, músicas y danzas repitiendo solo para sedimentar lentamente algunos de los elementos que le interesaban. Else Marie me enseñó la posibilidad del desorden creativo y me alentó a no respetar la literalidad de una situación.

Aprendí mucho de Iben y de Else Marie, aún siendo consciente de que ellas no me consideraban su alumna. En cambio, Marco Donati en el Teatro del Drago, Tage y Eugenio en el Odin Teatret, son los ejemplos más persistentes de mis maestros: todos hombres. Me costó trabajo encontrar una imagen autónoma de actriz que pudiera ser femenina y al mismo tiempo fuerte. Ni siquiera lograba ver los ejemplos en torno mío. Algunos años más tarde, The Magdalena Project, una red de mujeres activas en el teatro contemporáneo, fue el espacio en el cual pude intercambiar experiencias profesionales con otras mujeres. Es un ambiente que me hizo sentir confianza en mis preguntas y en mi curiosidad. Me ayudó a descubrir un lenguaje personal y me empujó a pensar y a escribir sobre mi trabajo. Desde el primer festival en Cardiff, en 1986, hasta hoy, cada cita con estas mujeres artistas de teatro evidencia para mí un nuevo desafío.

Desde el comienzo de mi aprendizaje, el training tuvo para mí una gran importancia, pero fueron los espectáculos los que me hicieron crecer. Por esto afirmo que los personajes son mis verdaderos maestros. Mr. Peanut, que nació

para el espectáculo de calle *Anabasis*, me enseñó a bailar e improvisar con libertad. Mrs. Peachum e Ilse Koch de *Cenizas de Brecht* me obligaron a sonreír incluso cuando no tenía ganas. Con la Mujer-de-negro de *El millón* descubrí cómo transformar la incapacidad de cantar en un modo de interpretar un texto. Juana de Arco durante los ensayos de *El evangelio según Oxyrhincus* me ayudó a concebir una línea dramática que seguía dos historias autónomas y paralelas. Con la Mujer-de-blanco de *El castillo de Holstebro* enfrenté sola un espectáculo entero. Kirsten Hastrup, la antropóloga de *Talabot*, me enseñó a no buscar resultados y a dejarlos venir, Doña Música de *Kaosmos* a ser y no ser, Dédalo de *Mythos* a entrar con convicción en el laberinto, y Scheherazade de *El sueño* de Andersen a no tener miedo de permanecer oculta. Los personajes me han introducido en el territorio riguroso de los espectáculos, donde la cualidad artesanal es una obligación, y aprender una consecuencia imprescindible.

La maestra es la práctica. En una de mis demostraciones de trabajo defino “actriz” como la persona que realiza acciones. Llegué a esta simple definición luego de años de trabajo con el Odin Teatret, en el intento de explicar y compartir mi trayecto. Parece evidente, pero sé bien que no es así, como se ve en los talleres cuando pregunto a los participantes qué es una acción. Es difícil encontrar una definición común. Entonces pido que cuenten las acciones de una secuencia física, o de una escena, para descubrir la lógica personal que cada uno elige para reconocer una acción. Luego —cuando aún no estamos de acuerdo— trato de indicar las transformaciones, incluso las mínimas: los cambios de tono muscular en el torso, que señalan para mí la transición de una acción a la otra. La acción existe cuando algo ha cambiado y la realidad no es más la misma.

No es fácil darse cuenta que la acción es la fracción más pequeña de un movimiento complejo, pero en este detalle está contenida mi experiencia de actriz. La acción crea cambios. El cambio más pequeño tiene origen en el torso de quien acciona y se ve en las tensiones que involucran a los pies. Dando vueltas al mundo y su modo habitual de ser concebido, quisiera que fuera reconocida la inteligencia de los pies por su eficacia como pensamiento dinámico. La actriz que piensa con los pies es capaz de intuir la voluntad del propio cuerpo bien enraizado en la tierra. Parto del pensamiento que tiene raíces en los pies incluso para explicar mi experiencia. Con el Odin Teatret aprendí a escuchar a mis pies como maestros, con el Magdalena Project quisiera hacerlos caminar hasta hacer que se vuelvan maestras.



la dramaturgia de actriz



### Léxico personal

Aspiro a ser una actriz sin divisiones artificiales entre cuerpo, mente, fantasía, sentidos, emociones y reflexión. Mis acciones físicas y vocales apuntan a tener un efecto sobre el espectador. En mi trabajo de actriz, la dramaturgia es el instrumento que ayuda a organizar el comportamiento escénico, es la lógica que encadena las acciones, es la técnica para accionar de manera real en la ficción.

Como actriz, he atravesado diferentes estadios que cambian de importancia y prioridad según la fase de trabajo y desarrollo en que me encuentro. Estos estadios son la construcción de la presencia, la creación de un comportamiento escénico a través de la improvisación o de la composición, la memorización de los resultados y la repetición de los mismos, la interpretación del texto y del personaje, la elaboración de los materiales que han sido ya fijados, y las réplicas de los espectáculos. A cada uno de estos estadios pertenece una dramaturgia mía específica.

La representación teatral es un texto espectacular con una dramaturgia compleja. Normalmente se piensa la dramaturgia en conexión a la narración y al texto, mientras que en el Odin Teatret la dramaturgia es definida como simultaneidad y sucesión coherente de eventos en distintos niveles: orgánico (o dinámico), narrativo y evocativo. Dejándome guiar por estas divisiones podría decir que para una actriz la dramaturgia dinámica u orgánica corresponde a la presencia, la dramaturgia narrativa corresponde a la interpretación del tema, del texto y del personaje, y la dramaturgia evocativa corresponde a un universo personal hecho de necesidad y rigor, de imaginación e impulsividad.

Me confunden las palabras que dividen la vida en compartimentos estancos. La interpretación depende de la entonación y del movimiento, o sea del poder de convicción de las acciones físicas y vocales, es decir de la presencia. Los principios subyacentes a la presencia determinan las acciones de una improvisación en donde se cuenta algo. Un personaje está vivo, a veces por su manera de caminar, a veces por lo que dice y a veces por el contexto en donde se encuentra. El rigor es también una consecuencia de los ejercicios realizados para adquirir una presencia escénica.

Resulta difícil explicar con frases y palabras que vienen una detrás de la otra lo que aparece tan claro cuando se acciona. Ni bien escribo sobre un aspecto del

oficio una zona de la experiencia es omitida. En cambio, mi narración escénica salta continuamente de una zona a otra. Para mí como actriz existe una línea narrativa explícita y una implícita: explícita si es evidente y comprensible también para los espectadores; implícita si está ocultada y contenida en las acciones. La narración implícita, que llamo incluso ilustración escondida o motivación, enriquece mi trabajo de actriz con detalles que no deben ser necesariamente descifrados desde el exterior.

Estoy fascinada por la potencialidad de la acción. Busco lo que en mi lengua de trabajo llamo la esencia y el “corazón” de la acción, al mismo tiempo que indago todos los posibles y opuestos significados que contiene y que puede manifestar. La acción escénica es un campo infinito de aventura y descubrimiento. Con la repetición descubro la vastedad de informaciones que contiene la acción, y que no se dejan reconocer en el transcurso de la primera ejecución. Sin interrumpir el proceso, repito una secuencia de acciones memorizada, focalizando mi atención sobre un aspecto cada vez diverso.

Me concentro a veces en los pies y en los cambios de peso, a veces en las manos y en las diferentes tensiones de los dedos. Luego paso a los ojos: los dilato o entrecierro, tiro y empujo con ellos, dirijo la mirada cambiando las distancias. Trabajo sucesivamente con el ritmo, disminuyendo y aumentando la velocidad de las acciones de la cámara lenta al *fast forward* de un video. Amplío el volumen de las acciones para invadir el espacio como un gigante. Reduzco su forma exterior conservando solo la sucesión de los impulsos hasta volverla apenas perceptible o pensarla. Repito la secuencia separando cada una de las acciones con un *stop* para subrayar los inicios, los recorridos y los finales de cada segmento, casi al borde de un ejercicio de gimnasia. Elimino cada evidencia del vínculo entre una acción y la otra para moverme en un flujo continuo. Bailo la secuencia de acciones como un vals, una samba, un rock, una cumbia... Repito las acciones pesada como una aplanadora o liviana como una mariposa. Me desplazo como si el aire fuera de piedra que opone resistencia, agua que me acaricia o viento que me transporta con sus ráfagas.

Continúo explorando la secuencia de acciones como si fuera Medea que se acerca a sus hijos, como Ofelia que recoge flores en el río, como Aguirre que se prepara para la guerra, como un astronauta que camina sobre la luna, como Hamlet que se cuestiona sobre el sentido de la vida, como un colibrí que vuela de flor en flor o como el sol que derrite la nieve.

La secuencia de acciones es la misma, y sin embargo todo cambia. Modificando las circunstancias y concentrándome cada vez en una tarea diferente, me doy cuenta si las acciones poseen suficientes variaciones de ritmo, de volumen y

direcciones en el espacio y diferentes matices de energía. Verifico que los movimientos no sean simétricos y que el peso no repose en una postura estática. Sobre todo, cambiando el pensamiento que acompaña a la acción, experimento cómo la misma contiene muchas más realidades que un concepto. Repitiendo la misma acción descubro siempre algo que ignoraba.

Acompaño la dramaturgia de actriz como instrumento, lógica y técnica con una terminología personal con la cual trato de contarme a mí misma y de volver accesible a los otros mi propia experiencia. Hablo por ejemplo de células que respiran. El uso repetido de la palabra “célula” proviene de un masaje de curación que recibí hace años. Mientras las manos de la masajista hacían mecerse ligeramente mi cuello, yo respondía algunas preguntas. En un momento dado recordé un incidente que me había sucedido y que probablemente era la causa de un dolor que sentía en el pecho. Tuve la sensación de que las partes más pequeñas de mi cuerpo retenían los recuerdos mejor que yo y que las células, que se recambian completamente cada siete años, se pasaban esta información sin que yo lo supiera. Me fascinó el descubrimiento de esta vida independiente.

Un día, durante el training, mientras experimentaba cómo emanar y retener la energía sin moverme en el espacio, pensé en respirar con estas pequeñas partes de mi cuerpo. Sentía cómo cada minúscula unidad de tejido muscular participaba en el movimiento hacia el exterior y el interior de una fuerza contenida, que regalaba y almacenaba, sin moverme del punto en donde me encontraba. No cambiaba la posición en el espacio y sin embargo tenía la sensación de alcanzar con las vibraciones los muros más lejanos. Era como una respiración total. Lo llamé “respiración de las células”, y se transformó para mí en la técnica con la cual hacer sentir mi presencia en la inmovilidad.

Hablo incluso del “corazón” de la acción para indicar el nudo sin el cual la acción no existe. Es un nudo interno que no se ve, pero se percibe claramente, hecho de tensiones en movimiento. Está situado en el torso pero, en vez de latir como el corazón, se desplaza como la sangre, fluye como el agua, llevando a la acción la savia vital, el sustento y la razón de ser. Se desliza como el río debajo de un puente bombardeado que lleva al mar el recuerdo de la guerra.

Vislumbré este “corazón” cuando Tage Larsen, como parte de mi aprendizaje, me llevó a ver el museo Rodin en París. Me indicaba con entusiasmo el secreto contenido en el dinamismo de esas figuras sin brazos ni piernas. La fuerza expresiva de las esculturas de Auguste Rodin sigue siendo aún una inspiración para mí cuando debo indicar la esencia de una acción.

Para ejemplificar, me expreso con palabras que pueden parecer absurdas. Por ejemplo, uso el adjetivo “abstracto” para una acción. En mi terminología

personal, al referirme a la acción, “abstracto” no es lo contrario de concreto, sino de realista o figurativo, como en pintura. La comparación con la pintura me es útil, porque incluso un pintor abstracto debe pasar por un largo aprendizaje de copias vivas, de imitaciones de la realidad, de la misma manera que en los primeros años de actriz he debido respetar todos los detalles de las situaciones realistas que imaginaba para comprender la necesidad de la precisión. La pintura abstracta, alejándose de los principios de la reproducción figurativa de la realidad, se concentra en los ritmos, colores, líneas de direcciones, asociaciones. Procedo de manera semejante cuando dejo que mi cuerpo piense y decida solo. Llamo abstractas a mis acciones que piensan y deciden por sí mismas, porque no tengo más una referencia conductora que pueda describirse en imágenes, verbos activos o historias. La acción abstracta es concreta en el pensamiento de los pies y en la respiración de las células. Es el resultado de una reacción frente a algo que siento y conozco, pero que soy incapaz de parafrasear en figuras.

Asociaciones y equivalencias son otros de los procedimientos técnicos recurrentes. Una asociación es la consecuencia intuitiva de una reacción a un estímulo, a un evento que engendra libremente un nuevo elemento, el paso sucesivo en un veloz alternarse de visiones que cambian. Pensar por asociaciones me es útil en la creación. Me permite saltar de motivación en motivación siguiendo una lógica personal que no tiene reglas. A un árbol puedo asociarlo con un reparo, a un reparo con una gruta, a una gruta con un pulpo, y en consecuencia mover los brazos como las ramas de un árbol al viento con la suavidad de un pulpo en el agua. Al personaje de Lady Macbeth puedo asociarle la bruja de Blancanieves, a la bruja la imagen de un espejo, al espejo un diálogo de Narciso, y así improvisar sobre la vanidad y la belleza de Lady Macbeth que se refleja y esfuma en el fondo de un pozo.

La equivalencia es la capacidad de encontrar una acción, una forma, una imagen, una estructura dinámica, una escena, un pensamiento que corresponda al punto de partida sin ser idéntico. La equivalencia utiliza fuerzas semejantes pero no iguales, transporta las mismas reglas de un mundo a otro, es análoga a la traducción. Es un instrumento que me es útil en la elaboración de los materiales de actriz y en el pasaje de un contexto de referencia a otro. Luego de haber creado una secuencia de acciones sentada en una silla, puedo encontrar el equivalente de las acciones estando de pie, con la voz, moviendo una silla en vez del cuerpo. Mirando la rotación de una danza, puedo crear la sensación equivalente con un movimiento del vestuario, en un gesto de la mano, al apoyar un libro sobre la mesa. Puedo hacer pasos con un ritmo equivalente a los versos de una poesía, dar a un personaje el brío equivalente a una música popular, decir un texto con un toque de colores equivalentes a los de un cuadro de Van Gogh.

Es difícil juzgar en mí misma qué es la vida escénica de una actriz. Me resulta más claro cuando miro a otras actrices. Percibo que una de mis acciones es más o menos interesante que otra, pero al mismo tiempo debo estar disponible a la observación del director que reacciona y juzga desde afuera. Cuando trabajo con jóvenes que quieren aprender conmigo no hago muchos comentarios. Insisto sobre los mismos principios incluso si me encuentro ante diferentes individualidades, en países y ambientes teatrales diferentes. Los términos y las frases que subrayo no son sin embargo reglas generales. Cada cuerpo, memoria, persona y actriz, es diferente; los problemas de uno pueden ser la solución para el otro. Queriendo adquirir una presencia escénica propia, los principios a seguir se vuelven consejos, indicaciones que deben ser traducidas en un lenguaje personal, en donde lo que sucede frecuentemente es lo contrario de lo que se piensa o de lo que es útil pensar.

## El eco del silencio

Nos encontrábamos en Roma, para dar un seminario en el Teatro Argentina. Todo el grupo del Odin Teatret estaba sentado frente a centenares de estudiantes que nos hacían preguntas. Una persona me preguntó: “¿No tienes miedo por tu voz?” Respondí, “Tengo miedo con mi voz” y lloré. El día anterior, por la mañana, durante un ensayo del texto en italiano de *Mythos*, uno de los espectáculos que presentábamos en Roma, me habían pedido que volviera más hablada la traducción de un canto. Para hablar debía cambiar la tonalidad y el ritmo, y mi voz comenzó a carraspear como hace a veces sin que tenga alguna posibilidad de controlarla. Mi voz revela la inseguridad que me acompaña siempre, incluso habiendo aprendido que esta vulnerabilidad y la capacidad de ofrecerla así, tal cual es, forma parte de mi fuerza como actriz.

Dicen que cantar es solo respirar. ¿Solo?! En 1976 escribí en mi diario la enorme angustia que sentí cuando, acostada en el piso durante un curso en el Centro Social Santa Marta, me pidieron que respirara con el vientre. Se me oprimía el corazón y mi cuerpo me parecía demasiado pequeño para todo lo que contenía. En mis primeros años en el Odin Teatret, Tage Larsen me hacía correr, improvisar la descripción de lugares y personas, y cantar acompañada de su violín. Iben Nagel Rasmussen me pedía que hablara llevando la voz hacia atrás, que hablara con la cabeza, con el pecho, con la barriga, y que encontrara cantos de trabajo. Al inicio, Eugenio Barba decía que yo no cantaba con las

vísceras, que la parte inferior de mi cuerpo no participaba. Intentó ponerme una faja en la cintura, me hizo tumbarme en el piso o empujarlo mientras oponía resistencia, para luego hacerme hablar normalmente. Else Marie Laukvik me hacía contar historias inventadas en el momento, para tener ocupada mi mente.

Un fonoaudiólogo al cual me dirigía cuando tenía problemas serios con la voz, me aconsejó que emitiera sonidos relajados con una H aspirada antes de cada palabra y que aumentara el volumen como si soplara. Ingemar Lindh me hizo probar una voz de ópera lírica y guiar la voz con impulsos del cuerpo. Kozana Lucca del Roy Hart Theatre (una compañía de teatro especializada en técnicas vocales) me pedía que rugiera con la voz quebrada, mientras Sacco, un músico y cantante italiano, me hacía sostener una nota por largo tiempo. John Hardy, un músico inglés, me sugería que me relajara. Michael Vetter, el músico alemán con el que más tiempo he trabajado, como primera cosa me hacía improvisar dulcemente siguiendo la tonalidad de una tambura hindú.

Me han preguntado cómo es posible que la técnica vocal no sea tema de más atención cuando se habla del trabajo de las actrices y actores del Odin Teatret. La presencia física tiene su propia consistencia material: se ven claramente los límites físicos del cuerpo. Es posible describir en qué dirección se mueve una rodilla en un movimiento. La voz, sin embargo, es totalmente individual y no es definible sino por medio de metáforas o con términos de medicina o de física. En consecuencia es más difícil hablar de ella. La voz es misteriosa, sus confines no se tocan ni se dejan describir: viaja lejos y cerca, ríe y llora, se sienta y vuela. Pertenece a un espacio que se encuentra entre quien habla y las otras personas, entre las estrellas hacia las cuales nos dirigimos para orientarnos y nosotros mismos. Las variaciones de la voz son ilimitadas. Es posible imaginar la forma de “un paso de guerrero”, pero una “voz de guerrero” tiene una gama de posibilidades tan grande que resulta problemático circunscribirla. La voz tiene tonalidades, colores, timbres, resonadores, armónicos, direcciones, pausas, temblores, trinos, deslices, musicalidad, aire, cuerpo, volumen, amplitud; la voz vibra, llena, extiende el espacio o lo vuelve íntimo... Los resonadores y el volumen del cuerpo, la cavidad de la boca y de la nariz, la forma de la cabeza, la posición de los dientes, la grandeza de la lengua, influyen en la cualidad de la voz. Los detalles que constituyen la particularidad de la voz son infinitos y minimalistas.

La traducción de los principios de la presencia escénica a un lenguaje personal, donde aquello que pienso o que me es útil pensar es muchas veces lo opuesto a la realidad, vale aún más para la voz. Los ojos, las yemas de los dedos y la voz pueden ser utilizados como llave para que sea únicamente una persona

quien abra y cierre una puerta. No existe una voz igual a otra, y saber esto me ayudó a comprender que aquello que es útil para una voz no lo es necesariamente para otra. Así como trabajo en empatía con mi cuerpo sin desear otro, debo reconocer y aceptar el sonido de mi voz, con su especificidad y sus inflexiones naturales, sin aplastarla forzándola para alcanzar resultados rápidos utilizables en escena.

Creo que la voz, más que el cuerpo, revela la personalidad. Se dice que la voz es el espejo del alma. Para mí la voz es cuerpo en el sentido más completo, porque sus músculos y su sangre, sus células y su sentido vital están diseminados en todo mi ser sin que pueda localizarla. Como el cuerpo, mi voz se apoya con los pies sobre la tierra y se dirige a un mundo que me circunda. No me sirve pensar en la voz como cuerdas vocales localizadas en la garganta o en la respiración que se apoya en el diafragma, incluso si esto es real desde un punto de vista fisiológico.

En el aprendizaje corporal es fácil aprender por imitación, incluso copiando a un maestro. Pienso que en el caso de la voz, si se quiere reconocer la propia particularidad vocal, la imitación directa puede provocar daños. A mí me resultó útil tomar la imitación más como inspiración que como copia exacta, evitando obtener los mismos e idénticos resultados por la fuerza de la voluntad. La pericia vocal que otros han obtenido me sirve como guía para adivinar mi propio trayecto.

En una de mis primeras improvisaciones vocales durante el training, Tage me había pedido que reprodujera los sonidos, las voces y ruidos de un estudio cinematográfico. No fui capaz de hacerlo. Aún hoy siento vergüenza al tener que hacer imitaciones. Me ayuda, en cambio, hallar en mi mente nexos que correspondan o sean equivalentes a mis propias imágenes o al tema recibido. Entonces no se trata de una imitación, sino de un proceso personal que aprovecha la figuración como punto de partida y que no puede ser juzgado en base a su semejanza.

Tuve que aceptar que personas con gran capacidad vocal no son siempre los mejores maestros. En el momento de enseñar, quieren transmitir su técnica presentándola como objetiva y general. Especialmente en el canto hay una tendencia a querer imponer un único modo de cantar o respirar, afirmando que sea “justo”. Una técnica aprendida que ha dado resultados no es garantía de éxito general. Creo que existen necesidades diferentes y que cada persona debe encontrar la técnica que le resulte mejor. Creo que existen miles de modos de respirar, de cantar y que cada persona debe reconocer el propio. Encontrar el mío es un proceso que aún sigue en acción, lleno de espejismos y equívocos, de descubrimientos y consternación.

Voz abierta, cerrada, relajada, sostenida, utilizando resonadores, de cabeza, de *bel canto*, pensando, no pensando... Las teorías y consejos que escuchaba al principio de mi aprendizaje me provocaban siempre más confusión. Mi voz privada es tímida. Para el teatro tuve que darle volumen. Quería alcanzar resultados, tener prestancia como las actrices del Odin Teatret que eran mi ejemplo, quería *funcionar* en escena. Obtuve solamente un desequilibrio entre respiración y emisión vocal. Luego de cuatro años de trabajo, los esfuerzos excesivos me ocasionaron problemas. Mi voz se acalabraba y no lograba emitirla en forma continua, se quebraba y ya no me sentía capaz de confiársela a nadie. La mitad de mi cara se dormía, y un músculo del cuello se hinchaba más que el otro. Mi mamá estaba convencida de que era porque tocaba el trombón, dado que la fuerza de respiración que había desarrollado luchaba contra mi voz en vez de sustentarla. Todas las voces artificiales (falsetes, nasales, rugidos...) me salían sin dificultad, pero no podía hablar con una voz normal, ni siquiera en privado. No podía hablar por teléfono o con alguien sentado a mi lado en el auto. No lograba tener volumen a una distancia cercana. Mi voz temblaba; era introvertida y desafinada. Estaba llena de grietas y de confines: entre lo teatral y lo personal, entre nasal y gutural, entre el canto y el habla.

Visité doctores, dentistas, fonoaudiólogos, neurólogos, especialistas de garganta, psicólogos, y cada uno me enseñaba una solución diferente para mi problema: operarme de los dientes, entrar en terapia, tomar penicilina por un año... Rechacé todas estas indicaciones y seguí mi intuición.

Tenía que aprender nuevamente a reconocer mi voz personal sin pensar en las técnicas necesarias para el teatro. Repitiendo frases cotidianas en tonos simples y normales, respirando en forma relajada, metiendo una aspiración delante de cada palabra, haciendo ejercicios de calentamiento comencé, poco a poco, a recuperar mi confianza.

Alternaba vibraciones y puntos de apoyo con M, N, Ñ, V, B, Z, luego con R, BL y BR. Pronunciaba palabras enteras pasando lentamente del aire al sonido y del sonido al habla, variaba lo más posible las tonalidades y los colores, decía frases cotidianas con el único objetivo de reconocer mi voz personal dejando de lado la voz que había desarrollado entrenándome para salir a escena. Bostezaba, respiraba sin prisa, suspiraba, rechiflaba, y resoplaba como un caballo. Me esforzaba por sonreír, por abrir los ojos y la nariz, y por comprender que fuerza era la voz cuando decido gritar y no cuando llamo a alguien. Tuve que encontrar las imágenes o las tareas que me estimularan a reaccionar y a entreabrir mis posibilidades vocales luchando contra la tentación de querer conseguir un determinado efecto, de querer hacer tipos de voces particulares, de querer alcanzar un cierto tono o volumen.

La redondez de la cualidad vocal y el deseo de explorar tonalidades, timbres y colores desconocidos de mi voz aparecieron cuando comencé a convivir con ella como era, sin exigirle que fuera voluminosa, fuerte y profunda. Durante un viaje a la India, lejos de todos aquellos que me conocían como actriz, un joven lugareño me enseñó una canción. Mientras la repetía mi voz vibraba en forma diferente: era mía. Temblaba aún, pero no tenía importancia. Era suave, no tenía necesidad de ser fuerte. Desde aquel momento comenzó a crecer.

Mis dificultades y las soluciones que he encontrado para superarlas hicieron florecer características que algunos aprecian. Me asombro y maravillo: mi punto débil parece ser el más admirado. Muchos me han pedido que trabajara con ellos. Entonces insisto en que se piense en la voz como algo que se deja ir, que se entrega, que se envía como un mensaje o se ofrece como un regalo. No es una dote que nos pertenece. Por esto no quisiera hablar de mi voz, subrayando un sentido de posesión y una dirección hacia mí misma. Prefiero hablar del eco de mi voz, para reconocerla cuando regresa transformada y amplificada, focalizando de esta manera la atención fuera de mí. La voz es una carta: una vez escrita no es más tuya, pertenece a la persona a la cual está dirigida. La generosidad es, para mí, la premisa de una voz que vibra en el espacio.

Aún hoy se puede sentir en mi voz la hesitación, la traba y el temblor, consecuencia de mis primeros años de aprendizaje. Las dificultades han sido una motivación para inventar ejercicios y encontrar estratagemas que me ayudaran. La voz me enseñó más que cualquier otra práctica que la resistencia es el motor de la libertad, que los obstáculos son signos que permiten descubrir el camino, que la corriente del río necesita de los cauces para transcurrir.

## La presencia escénica

Lo que sigue no tiene nada que ver con un cuerpo estéticamente perfecto. Un cuerpo increíblemente deportivo y ágil puede ser escénicamente insulso y teatralmente inerte. El tema que quiero afrontar se refiere a un físico que puede muy bien tener piernas gordas, ojos ciegos y movimientos espásticos. Un cuerpo atlético y joven que emana energía puede engañarnos, pero la organicidad de una actriz se observa mejor en la inmovilidad, cuando todos los movimientos superfluos han sido eliminados.

Como actriz, no son los rasgos naturales los que me vuelven atractiva en escena, sino la manera de accionar del personaje que coopera y se opone a esta fisonomía. Estar *viva*, orgánica en escena, es para mí, como actriz, diferente a lo que el espectador percibe como tal. Para el espectador la organicidad de una actriz en un espectáculo depende de un conjunto de factores. El tema, el texto, el espacio, otras actrices y actores, el director, la historia, el género, la cultura, la visión política, el horario del espectáculo, la disponibilidad, el humor... participan para crear esta sensación. Por otro lado, no es suficiente que una actriz esté viva escénicamente para resultar luminosa, vulnerable o seductora. Como actriz puedo danzar mis acciones y sin embargo provocar indiferencia, vibrar con intensidad y aburrir. A la magia de una actriz en escena, a su capacidad de capturar la atención, se unen también el rigor y el tiempo de la experiencia, la necesidad personal, la fe en la práctica, y la propia convicción y suerte.

La presencia escénica es la premisa para transformar en acciones persuasivas ideas y deseos, para dar a las fuerzas creativas interiores la posibilidad de revelarse y volverse comunicación. Si tengo presencia más allá del marco en donde estoy inmersa, tendré más posibilidad de contribuir a la vida del espectáculo. No por nada he tenido que hacer crecer mi identidad escénica a fuerza de verticales contra la pared: una vez dejado atrás el mundo de la ideología y del entusiasmo indefenso, he tenido que aprender sobre todo a pensar con el cuerpo para existir como actriz.

Los primeros ejercicios que hice en el Odin Teatret servían para reforzar la musculatura de la espalda y de las piernas, y potenciar el equilibrio y la resistencia, para desarrollar la prontitud de reflejos y extendía los tendones para moverme con soltura.

Me acuclillaba sobre una rodilla a la vez, en distintas direcciones, con la planta de los pies apoyada en el piso, o bien sobre las puntas. De pie, apoyaba los brazos frente a la pared a la altura de la cara, los flexionaba y estiraba así los músculos de la pantorrilla. Plegaba mi columna, vértebra por vértebra, hacia adelante y hacia atrás. Con la espalda en la pared, caminaba a lo largo de ella llevando hacia abajo una mano a la vez, hasta llegar a la posición de puente; luego subía haciendo el camino inverso. Caminaba en cuatro patas, luego me replegaba al máximo y daba una patada. Me mantenía en vertical sobre la cabeza en distintas posiciones. Me sentaba y levantaba del piso de diferentes maneras. Saltaba hacia adelante, hacia atrás, al costado, con los pies juntos, separados, llevando las rodillas hacia el pecho, estirando los brazos como si nadara en el aire. Hacía ejercicios de acrobacia y bailaba con y sin música. Era importante la continuidad, el pasaje de un ejercicio a otro, el ritmo, como si fuera una danza que seguía una música externa o interna.

Mientras estaba inmóvil, ejercitaba lo que llamo la respiración del cuerpo empujando la energía en distintas direcciones. Acumulaba la sensación de fuerza desmesurada, como si pudiera saltar como una pantera, combatir como un samurai, correr como un antílope, y contenía toda esa energía. El recuerdo de esta sensación, que se presentó por primera vez luego de cuatro años de ejercicios y desapareció inmediatamente, me estimulaba a perseverar para reencontrarla. A veces imaginaba que expandía el espacio que me circundaba y que la aureola de energía emanada de las acciones se extendía más allá de las paredes; otras veces, cada vez que me movía, partía del centro del torso; otras me concentraba más en la resistencia que se oponía a la dirección que quería seguir.

Defino para mí misma la presencia escénica como un cuerpo que respira y cuya energía se mueve. Para mí, una actriz es orgánica cuando la energía, o sea, la respiración de las células, fluye en todo su cuerpo. Se desarrollan solo las tensiones necesarias, traídas por ondas continuas de nuevos impulsos. Cada parte del cuerpo participa de la acción, prestando atención al detalle, concordando o discrepando. La presencia se basa en algunos principios: el equilibrio está desplazado del centro; el peso se transforma en energía; las acciones tienen un inicio y un final y el recorrido entre estos dos puntos no es lineal; las acciones contienen oposiciones y tienen una coherencia de intenciones. En este cuerpo que respira se evidencian algunas características: el cuerpo es entero, preciso, decidido, y las tensiones en el torso cambian continuamente.

## Persiguiendo oposiciones

Oposición, para mí como actriz, es una forma complementaria de pensamiento, acción, sensibilidad, voluntad, intención y resultado. Una oposición se caracteriza por tensiones antagónicas entre ellas. Son las oposiciones las que me mantienen en pie: la voluntad de mirar hacia arriba contrasta con el peso inerte de mi cuerpo; la energía muscular mantiene erecta la estructura del esqueleto atraída hacia el suelo por la fuerza de gravedad. Las oposiciones se relacionan con principios técnicos y con la capacidad de hacer operar juntas disciplina y libertad, prestancia y vulnerabilidad, rapidez e inmovilidad, deseo eufórico de avanzar y la escrupulosidad del resultado final.

En escena, mi cuerpo genera oposiciones cuando tiene raíces, o sea, cuando tiene un buen contacto con el suelo, y al mismo tiempo tiende hacia lo alto, estirando la columna para llegar a tocar el cielo con la nuca. Intento mantener

una base segura y sólida, incluso en puntas de pie, y simultáneamente continuar extendiéndome para luchar contra “el hombre cansado” tan bien descrito por Erienne Decroux, con la columna encorvada y la cabeza gacha. Extendiendo los brazos como si fueran ramas de un árbol, no me olvido de tener raíces que se sumergen en la tierra. En desplazamiento o en inmovilidad, la gravedad me lleva hacia la tierra y un ángel me tira de los cabellos hacia arriba.

Jolanta Krukowska, actriz polaca de la Akademia Ruchu, me enseñó un buen ejercicio para encontrar el contacto con la tierra. Jolanta mostraba cómo se cierran y abren los dedos del pie, en un movimiento veloz como para excavar una fosa en la arena. Frecuentemente, para estirar la columna de las personas con las cuales trabajo, las tomo de los cabellos de la parte posterior de la cabeza, tirándolos hacia arriba para darles la sensación de estar colgados. La oposición que me hace tender hacia lo alto con el cuerpo bien enraizado me permite caminar como una pantera silenciosa y evita que me dañe la columna pisando fuerte con los talones a cada paso.

Oposición significa también que mi cuerpo no es simétrico y que mis acciones jamás se suceden de manera idéntica. Para cada acción distribuyo diversamente el peso. Mis manos asumen formas distintas una de la otra y evitan la simetría que se nota en los movimientos de gimnasia que no dan un efecto de organicidad. Realizando acciones reales, como por ejemplo empujar una carreta, tirar una cuerda, abrazar a un niño, servir un plato, abrir una puerta, las manos y los dedos asumen siempre posiciones y tensiones diferentes y rara vez el peso se halla distribuido de igual manera sobre las piernas.

Oposición equivale, para mí, a ejecutar más acciones simultáneamente y jugar con el equilibrio. Desplazo el equilibrio hacia una dirección, corriendo el riesgo de perderlo para luego dominarlo de nuevo. El juego con el equilibrio puede realizarse con grandes desplazamientos en el espacio, pero también en los pasos aislados de una caminata. Al caminar, retraso o anticipo el instante de caída en el pasaje del peso de un pie al otro. Mantengo o dejo ir el equilibrio usando un empuje en la dirección contraria a la de mi pie.

Obtengo una oposición cuando construyo una resistencia. Me arrodillo como si dirigiera la pelvis al cielo: contrapongo a la trayectoria de la acción –las rodillas que se doblan hacia abajo– la resistencia de la pelvis que tiende hacia arriba. Al final mis rodillas tocan el suelo sin ruido y sin hacerme daño. Caminando puedo oponer una resistencia al avance de mis pies como si algo los obstaculizara o empujara en dirección contraria. La doble intención –ir hacia adelante y ser retenida– y la tensión contrastante que le sigue, vuelven más claro el diseño del movimiento. Frecuentemente me cuelgo de diferentes partes del cuerpo de las personas que

quieren aprender conmigo para hacerles sentir la resistencia de una fuerza contraria. Sujeto sus hombros, brazos, piernas, pies, para oponerme a la dirección que están siguiendo y volverlos conscientes del trabajo necesario que se origina en una parte determinada del cuerpo.

Para crear una resistencia me muevo como si atravesara fango, una pared de ladrillos, agua, un campo de maíz, una llanura de nieve blanda, aire sólido, o como si fuera empujada por torbellinos de viento, por las olas del mar, por una raqueta de tenis, por un desmoronamiento. La resistencia del elemento me puede rodear completamente obligándome a comprometer todo el cuerpo. O para desplazar en mi cuerpo el acento de la resistencia de la rodilla al torso, del pie al codo, juego con una mano invisible que sorpresivamente me retiene. O bien, trabajo con un compañero que obstaculiza cada uno de mis movimientos como un espejo y me empuja hacia la dirección contraria.

Uso la oposición para obtener un cambio de ritmo y evitar el efecto de “leche condensada”, característico en la monotonía de los movimientos ininterrumpidos y sin variaciones. La oposición también es eficaz contra el efecto “marioneta”, cuando los movimientos se siguen de manera cortada. El efecto de “leche condensada” es, muchas veces, la consecuencia de movimientos inflados e innecesarios (por ejemplo con el torso) o de la exageración de la trayectoria de un movimiento gratificante. El efecto “marioneta” deriva frecuentemente, de la acentuación del inicio y final de una acción olvidando el tratar con igual importancia las múltiples fases del recorrido entre el inicio y el final.

La oposición se revela a través de tensiones opuestas: levanto un brazo para indicar arriba mientras flexiono la rodilla para recoger un objeto de la tierra; dirijo la mirada en el sentido opuesto al movimiento de la cabeza; comienzo una acción con un contra-impulso en la dirección inversa a la que estoy tratando de seguir.

Encuentro la oposición, sobre todo, en lo que en el Odin Teatret es llamado *sats* (una palabra escandinava): el impulso para accionar, el momento en donde toda la energía es contenida y calibrada, lista para ejecutar una acción. Es fácil comprender qué es un *sats* si se piensa en el deporte: para lanzar una pelota, los brazos toman el impulso yendo hacia atrás; para saltar, las rodillas se flexionan en busca de envión; para dar una patada, la pierna se retrae antes de golpear. El *sats* es movilización muscular y nerviosa, acción retenida y precisa, energía modelada lista para accionar.

La oposición –la resistencia– permite la expresión, o “ex-presión”, presionar hacia afuera. La resistencia, entendida como una limitación del movimiento, obstáculo a superar, constricción en el espacio y fuerza que se opone a la dirección y a la tendencia obvia, ayuda a que se perciba con claridad la forma y precisión

del cuerpo. En las acciones físicas la constricción es evidente: por ejemplo, el peso me impide emprender el vuelo. En las acciones vocales esta constricción es menos evidente porque los confines de la voz no son tan nítidos: la voz vuela y crea el espacio. Es siempre la oposición quien le da la base a mi voz. Técnicamente se habla de diafragma, pero yo prefiero pensar en la tierra. Recojo del suelo la fuerza de la voz presionando mis pies hacia abajo, sintiendo las raíces que se hunden en el piso, como si esta tensión fuera el origen del hablar y del cantar. Pensar en oposiciones ayuda a la voz: si tengo dificultad para emitir un tono agudo me concentro en arrastrar la voz en el suelo, si no encuentro un tono bajo me sorprende buscando y dirigiendo mis intenciones hacia lo alto; si tengo dificultad en inspirar velozmente encuentro útil hacer una pausa por cada inspiración. Muchas veces cuando dirijo mi atención en sentido contrario, me doy cuenta de que el problema se resuelve por sí mismo.

Con la respiración, contrariamente a lo que se practica habitualmente, comienzo con una expiración completa para relacionar la expiración con una tensión activa y la inspiración con un momento de relajación. En el calentamiento vocal estiro la columna durante la expiración, aumentando la tensión y la actividad; y cuando inspiro relajo el vientre y el torso dejando que el aire entre solo y ocupe el espacio libre. La sensación de oposición que viene del relajar en la inspiración en vez de hacerlo en la expiración, me ayuda a controlar la respiración.

Practico un ejercicio en donde hago que la voz siga los movimientos en espiral de mi mano. Elijo comenzar con un tono musical bajo cuando la mano parte de la tierra y alzo el tono gradualmente acompañando el movimiento de la mano que sube. O bien, al contrario, parto de una tonalidad baja y alzo gradualmente el tono mientras mi mano se mueve desde arriba hacia abajo, y verifico cuál de las dos opciones me sustenta mejor.

Cuanto más diminuta es una acción en escena, tanto más debo animarla con energía encauzada, o sea retenida. Cuanto más contenido está el volumen de mi voz, tanto más trato de redondearla y mantenerla llena, concentrándome incluso en la precisión de la dicción. Si repito una acción amplia y dinámica, que había realizado de pie, sentada o tendida en el suelo, necesito un doble gasto de energía. Una acción contenida de la cual muestro solo una mínima parte, preservando la naturaleza de las intenciones y la precisión de los impulsos, me cansa mucho más que el empeño necesario para realizar una acción que se libera en el espacio.

Desarrollar las oposiciones en las acciones me ayudó a dar vida escénica a mi accionar. Pensar en oposiciones me enseñó a encontrar principios escénicos equivalentes a la lógica de la vida de todos los días. El cuerpo que vive en la oposición me preparó para pensar de manera paradójica y creativa. Me da placer

enfrentarme con problemas que me ofrecen la oportunidad de encontrar soluciones que me sorprenden.

## Los torsos de Rodin

En un cuerpo escénicamente vivo las tensiones cambian continuamente. Retomo mi definición de actriz como la persona que realiza acciones, acción que, a diferencia de un movimiento, es algo que cambia. Cambiar significa para mí influir sobre la realidad de modo que no permanezca igual: luego de cambiar de lugar una silla, la situación es diferente. Lo mismo sucede con mi cuerpo escénico: la acción determina un cambio de tensiones en el tronco que provoca como consecuencia un efecto en la percepción del espectador.

Con “tensión” no quiero decir “contracción muscular” superflua y estática semejante a un calambre. Pienso en cambios de tensión que tienen una finalidad, que fluyen, transforman y transportan, perceptibles como variaciones de la tonicidad muscular en el torso. Tomando en brazos a un niño, se puede ver en la espalda los impulsos para descender, aferrar, alzar y llevarlo. Cada una de las cuatro fases con su finalidad, y por lo tanto sus diferentes impulsos (*sats*) y el pasaje de una fase a otra, cambian las tensiones en el torso, y por más pequeñas que sean estas variaciones son percibidas por el espectador.

Los cambios de tensiones me permiten controlar si la acción es real, o solo exhibida exteriormente. Mirar y ver son acciones cuyos cambios de tensión son apenas apreciables. Si como actriz miro y veo de verdad algo o a alguien, y no hago solo como que miro y veo, esta acción altera la tensión en la espalda. Es un proceso discernible incluso si los ojos de la persona que mira no son visibles.

En la vida de todos los días no somos conscientes del cambio de tensión que sucede en una acción. Cuando era una actriz joven tenía la tendencia a concentrarme sobre el aspecto descriptivo olvidando lo que estaba detrás, lo que ahora llamo la esencia o el “corazón” de la acción. De frente a una persona que acaricia los cabellos de un niño, mi mirada superficial registraba la mano que se mueve dulcemente. Pero si observo con atención la espalda de quien acaricia, noto diminutas modificaciones tónicas. Es este cambio, del cual ahora soy consciente, el que refuerzo cuando quiero ejecutar la acción en escena y el que determina incluso la cualidad y el ritmo del movimiento de la mano. La conciencia del “corazón” de la acción me ayuda en particular cuando acaricio imaginando la presencia del niño.

Objetos y situaciones reales obligan al cuerpo a reaccionar y a adaptarse, la imaginación por el contrario se conforma más fácilmente con la descripción y la aproximación. El alternarse de tensiones me hace reencontrar el sentido de la acción, su cualidad real, incluso en un gesto pantomímico.

En la escena la distribución de peso y la manera de operar de las tensiones del cuerpo pueden ser opuestas al modelo en el cual se inspiran. Si quiero dar la imagen de acarrear un balde lleno de agua sin el objeto, acentúo el peso sobre el pie opuesto al cual sostendría el verdadero balde. Para dar la imagen de empujar un cochecito de bebé, recreo el peso con una resistencia en los brazos y una presión hacia atrás en los pies.

Las tensiones inútiles, superfluas y sin finalidad se manifiestan muchas veces en las manos rígidas, los dedos tensos, arrugas en la frente, boca abierta, mentón y pecho empujados hacia adelante. Son causadas por el deseo de expresar, embellecer o enfatizar las propias acciones; o bien por la voluntad de conducir conceptualmente en vez de confiar en la inteligencia de mi cuerpo. Limitarme a ejecutar solo lo que es necesario requiere de mi parte humildad, pericia y paciencia.

El cambio de tensión más notable se percibe cuando una actriz parece levitar en el espacio incluso permaneciendo inmóvil: el peso se transforma en energía. Un ejemplo tangible de esta transformación es dada por un ejercicio que he aprendido con Isso Miura, un bailarín japonés de danza Butoh. Comienzo acuclillada, pronta para tomar el impulso hacia arriba, y luego, abriendo los brazos y dilatando el pecho con un grito, salto lo más lejos que puedo. Aterrizo precisamente en la misma posición de partida y repito el salto sucesivamente de manera fluida. Isso lo practicaba a lo largo de kilómetros de playa. Este ejercicio fatigoso requiere sin salvación la transformación del peso en energía.

A lo largo de una acción, el peso se desplaza de un pie al otro o se distribuye de manera diferente sobre la planta de los pies. Como ejercicio para reconocer las variaciones tónicas, traslado el apoyo y procuro voluntariamente distribuir el peso, con una repercusión inmediata en el resto del cuerpo. El alternarse del peso de un pie al otro es la característica del cuerpo que danza.

No es la forma, sino el sentido, el ritmo y la intención —la información— contenida en la forma, la que determina la naturaleza de mi acción y la correspondiente modificación de las tensiones del tronco. Si empujo el cielo con las manos, no es importante que mis brazos estén visiblemente extendidos sobre mi cabeza, sino que contengan el empuje necesario. Puedo ejecutar la misma acción de empujar con los brazos más o menos flexionados, mostrando la acción o escondiéndola. La información contenida en la acción —una cierta manera de empujar— es mantenida también si la forma externa cambia y la

correspondiente variación tónica se lleva a cabo en una forma reducida. Trato de salvaguardar estos detalles sin aferrarme solo a las grandes formas. Es en el conocimiento y en la utilización de los procesos que provocan estos diminutos cambios de tensión que mi cuerpo escénico revela su inteligencia particular.

El llegar al límite de un movimiento, o a la extensión máxima de las articulaciones, me impide continuar la acción en la inmovilidad y mantener una tensión que va hacia un objetivo sin alcanzarlo jamás. Si indico algo, para expresar más claramente hacia dónde lo hago, mi brazo no se extenderá al máximo, mi codo estará ligeramente flexionado para continuar la acción y dejar fluir, sin interrupciones, la energía que conecta mi torso, a través del brazo y el dedo, con aquello que señalo. El brazo tenso, inerte, corre el riesgo de reducirse a una forma exterior sin motivación.

También la voz realiza acciones. Acciona y está viva, se transforma y transforma, rechazando, acariciando, aplastando, atrayendo, golpeando, acarreado, circundando... Mi voz se adapta al verbo de la acción y encuentra las propias variaciones apenas recibe tareas precisas: la voz que acaricia como el humo es diferente de la voz que cae como la lluvia o de la que corta un durazno maduro.

Las variaciones continuas de timbre, volumen, dirección, intensidad y tonalidad, particulares de una voz viva, son incluso el resultado del vínculo entre acción vocal y acción física. Mi voz se adecua, dialoga y reacciona a lo que hago. Una carrera, un salto, un golpe suave, una lucha, una caída, un abrazo influyen en mi voz, haciéndome percibir el nexo con las tensiones de la acción física a través de mutaciones continuas. En vez de controlar la emisión vocal como si el cuerpo no estuviera empeñado en una actividad física, trato de usar las acciones para hacer colaborar al cuerpo con la voz. Dejo que los cambios de tensiones se reflejen en mi voz y evito pensar que pueden aparecer como un signo de fatiga o falta de control.

Una idea a priori de lo que es justo o errado corre el riesgo de aplanar mi voz con una impostación forzada, y volverla monótona o exagerada. El deseo de preestablecer un cierto tipo de expresividad o la involuntaria costumbre de repetir las mismas entonaciones como una cantinela saca el efecto de organicidad y en consecuencia de credibilidad de la acción vocal.

La voz debería estar libre de tensiones superfluas para volar y fluctuar en el espacio como una bola de jabón o una alfombra voladora. Con el soporte de la tierra, evitando contracciones inútiles en el cuello y en la garganta, comprometiendo mi cuerpo como apoyo para dilatar mi presencia, trato de no empujar la voz, sino de tener la sensación de dejarla ir.

Para encontrar variaciones vocales imagino que mis palabras siguen una mosca en el espacio, me inspiro en el modo de hablar de diferentes lenguas, imito voces y sonidos de animales y pájaros. He improvisado diálogos entre un finlandés imaginario que ofrece vodka a un italiano, un chino que hace compras en un mercado de Nueva York, un turista japonés que persigue una barca en el Mekong, un inglés aristocrático que bebe el té, un alemán que escupe sentencias y un americano que masca chicle. Los sonidos de los animales me permitieron descubrir tonalidades que ignoraba tener: un gallo que despierta al pueblo al alba, un rebaño de ovejas que pasa por el centro de Madrid, el ladrido de un perro doberman o pequinés, el maullido insistente de los gatos hambrientos de mi padre, una vaca molesta por alguien que pasea en el campo, una serpiente que se acerca al agua, una paloma que lleva un mensaje a un prisionero.

Me basta insertar una negación para hacer resaltar una palabra en una frase. Para subrayar la palabra “pasta” en la frase “hoy quisiera pasta con salsa de tomate” digo “hoy quisiera pasta –y no arroz– con salsa de tomate”. El cambio de tensión en la voz de la palabra subrayada corresponde a la mutación que ocurre a lo largo del trayecto entre el inicio y el final de una acción física. El cambio de tensión vocal sirve para acentuar una o más palabras en una frase, una parte de un fragmento musical o de un texto.

Para dominar las variaciones en la voz repito una frase decidiendo cuál es la palabra que subrayo cada vez. La palabra subrayada es dicha con un volumen más bajo y más lentamente, como un secreto. La lógica es la misma que la que nos hace retener lo que consideramos importante, y evita que lo escupamos. Este ejercicio vocal tiene su equivalente en la acción física cuando el acento tónico es desplazado en el tiempo: en un abrazo cambio el momento en el cual estrecho; recogiendo un objeto imaginario el impulso para tomarlo puede venir un segundo antes o un segundo después; pasando de una piedra a otra para atravesar un río, varío el momento de alzar el pie. Este cambio de acento me ayuda a encontrar variaciones de ritmo.

Lo repito: para mí, el secreto y el “corazón” de la acción sea física como vocal, se encuentran guardados en el cambio de tensión del torso como bien se ve en las esculturas de Auguste Rodin. Puedo eliminar la forma externa de la acción, la anécdota, incluso no mostrarla, pero los latidos de tensión, también bajo la forma de impulsos, son esenciales para reavivar mi presencia escénica.

## Precisión y decisión: el cuerpo entero

Hacer acciones ayuda a mi cuerpo a estar entero. Pienso que en teatro una acción no debe ser necesariamente realista, sino real: debe recrear en la escena un equivalente de las fuerzas activas en la vida de todos los días. Ejecutar acciones reales presupone precisión y decisión. La precisión de una acción real en escena está dada por su inicio, por su final y por el recorrido entre estos dos puntos, que no es lineal sino que contiene un cambio de tensión. Ser fiel a la intención y a la particular precisión de la acción real me obliga a estar presente aquí y ahora, a concentrarme sobre aquello que es necesario, enriqueciendo la acción con detalles simultáneos sin anticipar la acción siguiente ni arrastrar conmigo matices y características de la acción ejecutada anteriormente.

El cuerpo de una actriz que acciona en escena me parece entero, o sea, preciso y decidido, cuando no percibo bloqueos —especialmente en las rodillas, en el pecho y en el cuello— que obstaculizan el flujo dinámico y el pasaje de energía entre una parte y otra parte del organismo. Los movimientos de los pies, de los dedos de las manos y de los ojos están conectados por una corriente invisible y sin embargo perceptible que atraviesa incesantemente el torso como una linfa vital. La columna vertebral asume una posición elástica que no frena el curso de la respiración ni la soltura de la musculatura.

Mikkel Futtrup, el hijo de una amiga, tocaba el violín desde pequeño. Fue él quien me enseñó que para mantener una posición elástica en el torso debo dejar entre las axilas el espacio para un gorrión. Los codos no permanecen suspendidos en el aire como para acoger a un águila, sino que se separan justo lo necesario para no aplastar al pajarito. Las rodillas siempre están ligeramente flexionadas hacia adelante, dispuestas a obedecer al impulso, evitando una posición tiesa y trabada, y dejando pasar la energía que viene de la tierra y de los pies. Levantándome del suelo y acostándome de nuevo, trato de seguir una línea de desplazamiento que no obstruya la respiración y que no provoque una tensión que empuja al mentón demasiado hacia adelante o que retuerza la cabeza sobre el pecho al realizar el esfuerzo de levantar el torso.

Las acciones de las extremidades están conectadas al torso y a la pelvis. Los movimientos de los brazos, de las piernas y de la cabeza parten de un centro que está situado en el tronco o provocan una consecuencia en él. Si la posición de una parte de mi cuerpo es exagerada al máximo, debo encontrar un contrapunto que mantiene la estabilidad y la presteza de la acción. Como actriz, si acciono con todo mi cuerpo, incluso sentada, no termino mi actividad en la pelvis que se apoya sobre la silla, olvidando las piernas en una posición inerte. Mantengo siempre una conexión que fluya desde los pies hasta la mirada.

Pienso en el mundo que me rodea como redondo: trato de no reestablecer para cada acción una visión frontal y de no concluir las acciones siempre en el mismo punto del espacio. La elección de hallar contrapuntos, de variar el ritmo, de segmentar una o más acciones, de aislar una articulación, compromete al organismo entero y pone en relación mis acciones.

La precisión de las extremidades, o sea de las manos, de los dedos, de los pies y de los ojos, revela la fidelidad a las intenciones y a la acción real ayudándome a ser creíble como actriz. El modo de caminar, de usar las manos, de dirigir la mirada, cambia según la situación en la cual acciono. Es distinto imaginar que camino sobre arena o sobre hielo, sentir la hierba húmeda o baldosas de arcilla bajo los pies, tocar un conejo o un erizo, indicar un cartel o un caballo que galopa, tomar un libro o un almohadón, lanzar una jabalina o una pelota, ver lejos o mirarse la propia nariz, contemplar el sol o un vaso de vino. Los detalles que son parte esencial de la realidad imaginada generan la precisión que caracteriza una auténtica reacción.

Se asocia frecuentemente la precisión a la capacidad de repetir una escena siempre igual. Para mí, accionar con precisión no significa reproducir una copia exacta, sino ejecutar la acción que es necesaria en aquel momento. Me di cuenta de eso durante los ensayos de *Cenizas de Brecht*. Else Marie Laukvik repetía una escena agregando cada vez un nuevo detalle, mientras Eugenio Barba comentaba: “Es increíble la precisión de Else Marie”. Traté de comprender qué era lo que veía el director que yo aún no alcanzaba a distinguir. La precisión vuelve incisivo y claro el diseño del cuerpo en el espacio. Como en un libro las letras no se escriben sin ton ni son, por el contrario, se ordenan en palabras, frases y capítulos, de la misma manera que en un cuerpo preciso las acciones siguen un orden y están ligadas por inicios y finales claros. Las acciones son focalizadas como en una fotografía o en un encuadre cinematográfico y no aparecen confusas y desteñidas como en una pantalla de televisión mal sintonizada.

La precisión es la premisa para “ser decidida”. Para ser decidida debo estar convencida. Creer firmemente que aquello que ejecuto me ayuda a persuadir a aquel que mira incluso si la acción es aparentemente ridícula o absurda. Es importante para mí poder lanzarme con decisión en aquello que hago, como la persona que aprende a nadar tirándose al agua, sin antes hacer pequeños intentos con los pies y prepararse con un salvavidas. Con la experiencia, la convicción viene de una necesidad interna, de una lógica personal, que selecciona justo esa acción y no otra. Un cuerpo decidido es lo contrario a un cuerpo desconcertado que hace que el espectador se sienta incómodo. No tiene miedo a cometer errores, no se deja dominar por la exigencia de ser bello o perfecto, sabe incluso perder el control y

arriesgar, acepta momentos de incongruencia, explosiones inesperadas y tempestades de impulsos contradictorios. Si mi cuerpo es entero, o sea preciso y decidido, caigo y me encuentro de nuevo de pie, salto un obstáculo y me encuentro del otro lado, corro y tengo un porqué.

El cuerpo entero es creíble. Credibilidad para mí no significa inteligibilidad: para que mis acciones sean creíbles no es necesario que se comprenda qué cosa estoy haciendo como actriz. La precisión y la decisión hacen percibir que existe una lógica, incluso si la misma escapa al espectador. Cuando algo no me convence en las acciones de una joven actriz, le pido los verbos de sus acciones. La mayoría de las veces obtengo respuestas generales, con adjetivos y sustantivos que describen estados de ánimo en vez de verbos que constituyen el esqueleto de la acción. O bien recibo respuestas en donde los verbos no corresponden a lo que me fue mostrado porque las acciones no tienen en consideración los detalles que son la consecuencia necesaria de los verbos elegidos. Muchas veces la ausencia de credibilidad ligada a la ausencia de decisión y precisión se debe a la preocupación de querer ser originales y al miedo de respetar la simplicidad y la descarnada solidez de la acción.

No es el volumen de las acciones lo que me vuelve viva en escena como actriz, sino el hecho de que son reales, o sea, precisas. Trabajando con *Viajeros de la velocidad*, un grupo de teatro argentino habituado a ejercicios físicos de gran vitalidad, invité a la actriz y a los actores a sentarse en el suelo con un lápiz delante de ellos. Les pedí que hicieran el movimiento de recoger el lápiz, pero sin tomarlo. Hacer “como si” lo tomaran. Inmediatamente después debían recoger de verdad el lápiz concentrándose en aquello que sucedía en sus espaldas. El movimiento de imitación no implicaba ningún cambio de tensión en la espalda, mientras que la acción real, a pesar de que era pequeña y fácil, contenía una tensión, un minúsculo pasaje de energía, en el momento exacto en que los dedos se cerraban en torno al lápiz. Repitiendo el movimiento sin el lápiz, pero conscientes del cambio indispensable para la acción y de la precisión necesaria para alzar el lápiz (y no una zanahoria o un libro), la minúscula tensión daba a la acción un carácter preciso, justamente creíble. Repito frecuentemente este experimento en mis cursos para explicar la diferencia entre movimiento y acción. Hago descubrir la acción que compromete al cuerpo entero en una mínima tensión, usando un lápiz o una hoja de papel.

La coherencia ayuda a mi cuerpo a ser preciso y decidido. La coherencia no depende del modo de comportarme en mi vida cotidiana, sino del elegir un modo de pensar y una convención teatral, y respetarlas. Reconstruyo una lógica equivalente, no igual, a la de la vida cotidiana que me permita focalizar mis

intenciones, modelar mis acciones y variar mi energía, y de esta manera accionar con precisión y decisión. La coherencia puede ser dada por un principio establecido por un ejercicio, por una característica elegida por un personaje o por el estilo de un género performativo particular. Por ejemplo, en el entrenamiento, puedo caminar solamente sobre la punta de los pies o sin levantar los talones del suelo; moverme con un impulso dado por la cadera o en sentido opuesto al de los brazos; utilizar movimientos siempre circulares o derechos.

Quisiera un cuerpo entero que sea decidido, y no decida, que no quiera expresar, pero que sea expresivo, preciso, o esté listo para reaccionar e intervenir en cualquier circunstancia, potente pero no pesado. Para mí, el cuerpo escénico tiene estas características cuando se centra en sí mismo y al mismo tiempo es consciente de todo lo que sucede en torno, cuando no hay separación entre ser y querer ser, cuando el pensamiento no se interpone reduciendo la capacidad de reacción. Afirman los neurobiólogos que en la vida cotidiana accionamos antes de pensar la acción. Quisiera ser tan entera en mi comportamiento escénico como para poder llegar siempre antes que el pensamiento.

## Precisión y decisión: la voz entera

Como el cuerpo, también mi voz busca la precisión, la decisión, la entereza. La ciencia nos dice que un hemisferio de nuestro cerebro determina nuestra capacidad de cantar y el otro la de hablar. En mi trabajo me comporto como si esto no fuera verdad. Me esfuerzo por no crear separaciones artificiales, por decir textos como si cantara y cantar como si hablara, y accionar en escena con el mismo tipo de emisión vocal que uso en la vida. No obstante las diferentes variaciones, colores, resonadores y tonalidades, pienso en la voz como entera, una unidad cuyos caminos son únicamente personales.

Para mí la característica de la voz entera es la de situarse en el centro del tronco, encontrar el apoyo en los pies seguros sobre la tierra y mantener la conexión en toda su extensión, o bien no abandonar un sentido de arraigamiento cuando hablo hacia lo alto ni la capacidad de elevar al cielo una voz cavernosa. Los tonos altos parten de abajo y los tonos bajos se lanzan hacia lo alto. El cuerpo entero, con su voz, danza, piensa y canta, mientras camina, acciona y habla.

Mi voz es entera, o sea segura, precisa y decidida, cuando reacciona y tiene un motivo para expandirse en el espacio: no es importante cantar “bien”, sino

adormecer al bebé con una canción de cuna, mantener el ritmo colectivo de trabajo para poner las vías del tren, o manifestar el propio enamoramiento. Mi voz es decidida cuando llamo al conductor para parar el colectivo, cuando vendo pescado en el mercado, cuando defiendiendo mis niños como una hiena frente a un leopardo. El miedo de los tonos altos o bajos, de equivocarse, de hacerse mal, provoca un titubeo que puede ser perjudicial. Quisiera dejar a mi voz libre para reaccionar, olvidando la obligación de ser interesante o expresiva. Mi voz adquiere peso automáticamente si llevo de verdad una carga, o si soy capaz de recrear la realidad de un peso imaginario sin mostrarlo con un afán inútil o exagerando los movimientos del cuerpo. Si tiro, empujo o lanzo algo, usando todo mi cuerpo y no solo los brazos, la cabeza y el mentón, mi voz participa automáticamente de la acción y la sostiene.

La precisión de mi voz está dada por mis intenciones concretas y por el tipo de acciones que ejecuta, por saber a quién o a qué cosa se dirige y dónde se encuentran los interlocutores en el espacio. Debo saber a quién o a qué cosa me dirijo: a un solo espectador, a todo el público, a mí misma, a una actriz que está a mi lado, al árbol del jardín fuera del teatro, a un amigo en la otra parte del mundo, al sol... La voz reacciona y se adapta. Cada espectador tiene el derecho de escuchar y mi voz, amplificada, debe dirigirse para englobar el espacio entero. Soy consciente de que una platea con una, tres o treinta filas de espectadores exige una adaptación de mis acciones vocales.

La precisión de la voz se nota también en la capacidad de reaccionar rápidamente. La voz se adapta a las circunstancias que cambian y a la distancia de la persona a la cual se dirige sin perder elasticidad, soltura y flexibilidad. Utilizo un ejercicio que tiene dos fases para verificar la capacidad de la voz de liberarse de las costumbres técnicas y adaptarse a una situación. En la primera fase pido a una persona que escuche a otra que dice un texto. Quien escucha se mueve, se acerca y se aleja del que habla, controlando que quien dice el texto no grite cuando se encuentra cerca y que se pueda escuchar cuando esté lejos. Si proviene del compromiso del cuerpo y de un buen apoyo de los pies, el aumento del volumen no debe provocar tensiones en el mentón o en la frente. Luego hago repetir el ejercicio, pero el que habla en lugar de decir un texto trata un tema de actualidad. La diferencia de vitalidad de las voces y de los cuerpos en las dos versiones del ejercicio depende del interés de quien escucha. La conciencia de tener que captar al oyente con lo que se dice contribuye a la precisión y a la decisión de la voz. Quien habla no piensa más en el volumen, en la distancia, en la interpretación, sino solo en mantener el contacto con quien escucha mientras este se desplaza en el espacio. La voz se adapta automáticamente sin tensiones superfluas.

Para ayudar a la precisión, invento oyentes imaginarios para los cuales mis palabras o canciones son importantes. Puedo llamar a alguien sobre el techo de la casa del frente o contarle una fábula a un niño en brazos. Quien escucha no es necesariamente un ser humano, incluso las paredes, los fantasmas en el sótano, los gusanos en la huerta, pueden captar mis palabras con sus particulares orejas.

En el cuerpo entero la voz está sincronizada con las acciones físicas. Esto no significa que debo hacer corresponder a cada palabra una acción, sino que la voz está unida a mi cuerpo como cuando bailo siguiendo un ritmo, dialogando con él o contraponiéndome. Es como si la voz bailara con la música de las acciones de mi cuerpo, transformándose en un todo. Las acciones físicas y las acciones vocales interactúan como dos partituras simultáneas pertenecientes a una misma composición musical. En la vida cotidiana, nuestros gestos siguen siempre el ritmo de nuestra elocución. En la escena, haciendo el montaje de mis acciones físicas y vocales tengo que reconstruir esta sincronía. Como actriz, con la repetición, recompongo la unidad de los elementos individuales transformados y descompuestos hasta que las divisiones que pertenecen al proceso de realización no son más perceptibles. Entonces, mi manera de hablar debería parecer espontánea aunque haya sido construida artificialmente. Si, por el contrario, la voz y el cuerpo siguen dos ritmos autónomos sin relación entre ellos, el espectador advierte un efecto de extrañeza y de inorganicidad.

La unidad de la voz con mi cuerpo la ayuda a expandirse en todas las direcciones. Para dar cuerpo a la voz, de manera que obtenga volumen sin gritar, no dirijo la voz delante de mí solamente, sino detrás, arriba y también abajo: trabajo con la sensación de que la voz se alarga invadiendo el aire a mi alrededor como una esfera. Uso la imagen del hombre de Michelin, cuyo cuerpo está hecho de neumáticos: grande, gordo, mórbido y elástico. La voz se revela redonda y amplia porque incluye todo el espacio circundante. Otras imágenes que me han ayudado son la sensación del sol que irradia calor, la consistencia de amasar el pan, la dulzura de un helado que se derrite en la boca, la redondez de una naranja o de un bostezo.

Mi voz personal tiende a temblar, a veces es frágil, tímida y da la sensación de estar rota por el llanto, pero no por esto renuncio a “ser decidida”. Aún hoy me asombra la misteriosa capacidad de la voz de seguir una lógica propia, que no controlo. Crear situaciones en donde pueda sentirme segura y reaccionar con confianza, protegiendo mi vulnerabilidad, pertenece a mi creatividad de actriz. Acercó las técnicas de la voz cantada y de la hablada, pensando por ejemplo que al hablar hay siempre cambios de tonalidad que son variaciones musicales. En el canto, los tonos son mantenidos a la altura fijada por la nota musical,

mientras que al hablar las variaciones son fracciones de tono y son más veloces, pero en ambas reconozco sonidos que interpreto como música.

Cantando, la exactitud de la entonación predispone a la precisión. Cuando la afinación es sostenida por la acción o por una imagen y logro olvidar el problema técnico, la voz tiende a regularse sola y a entonarse naturalmente con aquello que escucho. Me ha pasado escuchar un coro que estaba más afinado y unido mientras cantaba como si la voz fuera nieve que cae sobre el Monte Blanco en enero, o niebla que abraza San Pablo, o un gato enamorado de un perro callejero, que cuando se preocupaba por mantener la afinación. En la entonación la precisión está dada por mantener el tono en movimiento. Brigitte Cirila y Helen Chadwick, las dos cantantes que he conocido en el Proyecto Magdalena, me han enseñado a pensar en el tono como un continuo vuelo hacia lo alto, que jamás permanece igual y quieto. La precisión y la decisión no se fijan: la entereza sigue un camino necesario.



el training



## Los rostros del training

¿Haces training todavía? me preguntan frecuentemente. Luego de treinta años de trabajo en el Odin Teatret, es difícil responder: sí, no, ¡depende! ¿Qué es el training? ¿Qué indica esta palabra tan común entre los grupos de teatro en todo el mundo y que no se deja traducir? ¿Cómo se puede definir el training luego de los “Estudios” de Stanislavski, la biomecánica de Meyerhold, la experiencia del Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski y del Living Theater, y de la vasta y duradera exploración del Odin Teatret? Es aprendizaje, entrenamiento, adiestramiento, trabajo sobre sí mismo, preparación, meditación activa, gimnasia, una disciplina física y mental, un proceso de integración a un ambiente, un refugio, una competición consigo misma y con los otros. ¿Un poco de todo esto junto? ¿Otra cosa?

Gracias al training he descubierto mi lenguaje de actriz y los principios de la presencia escénica. He aprendido a dirigir esta presencia en el espacio, a reaccionar, a combinar los dinamismos de las acciones físicas con las sonoridades del flujo vocal, y a alejarme de todo lo que había aprendido anteriormente para encontrar así otros caminos. Hoy el training es mi micro-laboratorio donde buscar frutos que, probablemente más tarde serán dirigidos a los espectadores. Es una zona no pública en el ámbito profesional, donde descubro una terminología propia. Es un archivo personal de cuyo humus surgen personajes e ideas, primeros montajes de textos, canciones y secuencias de acciones. Es el terreno privilegiado donde como actriz me permito no obtener resultados cuando busco nuevos materiales y propuestas. Es mi intersticio de independencia del director y de los intereses y objetivos que prevalecen en ese momento en el Odin Teatret.

El training me ofrece la posibilidad de afrontar dificultades, de tener nuevas tareas para cambiar las costumbres incorporadas con el espectáculo precedente, de descubrir nuevos puntos de partida; es un espacio en donde puedo despertar y satisfacer mi curiosidad, idear desafíos, encontrar un consuelo por el desgaste de los ensayos y la obligación de presentar espectáculos. Parto de algo simple que luego desarrollo: una música, un tema, una poesía, una fotografía, un cuadro.

El training es el tiempo de mi autonomía. Me gusta estar sola en sala. Es un lujo que ya no puedo concederme cada día, como en el tiempo de mi aprendizaje. Hoy

es difícil para mí recortarme estas ocasiones entre las giras, los espectáculos, la pedagogía, la dirección, la redacción de la revista *The Open Page*, la computadora, los e-mails, la planificación de festivales, la organización, las numerosas actividades paralelas. Estoy feliz cuando hay períodos en los que puedo permanecer cuatro, cinco horas en sala sin saber adónde terminaré, pero consciente de que estoy plantando las primeras semillas de la necesidad de hacer un nuevo espectáculo del cual ignoro todo.

Luego de treinta años de training en los cuales he afrontado los diversos aspectos de la complejidad del trabajo de actriz, hoy siento el deseo de volver atrás y tener una relación más simple y rudimentaria con mi cuerpo, de tratarlo bien e infundirle coraje. Para mí el training es también una especie de gimnasia para redescubrir y volver a despertar y sentir una energía primordial: ejercicios para reforzar la columna, para alinear los huesos, para evitar dolores y contracciones, para mantener el tono muscular. Desde que me resulta difícil un training cotidiano regular, las demostraciones de trabajo, los talleres y los espectáculos con su variedad y frecuencia son oportunidades para mantener viva la curiosidad de la investigación. Hoy hago training vocal incluso mientras viajo en auto, acompañada de música grabada, o bien durante las vacaciones, cuando todo el teatro está a mi disposición y sé que ninguno me escucha ni me ve.

Training es un término que para mí permanece en inglés. He hecho training cuando competía en esquí, y en general se hace training para aprender alguna cosa. El training me permitió adquirir una presencia escénica: si no lo hubiera hecho no hubiera sido nunca aceptada en el Odin Teatret o en cualquier otro grupo de teatro. El training fue mi ritual de pasaje para transformarme en actriz.

En el training existen varias fases que dependen de la maduración personal de la actriz y de la etapa de desarrollo del teatro en donde se trabaja. En los albores del Odin Teatret, la primera fase comprendía rudimentos y técnicas de la pantomima y del ballet, elementos de acrobacia, algunos ejercicios que provenían de los libros de Stanislavski y otros aprendidos del Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski.

En una segunda fase el training se personalizó. Las actrices y los actores del Odin Teatret comenzaron a inventar sus propios ejercicios, a variar y seguir ritmos personales en la ejecución. Por la mañana, se practicaba un training en conjunto en la misma sala, pero cada uno trabajaba para sí. Era un mundo totalmente separado de los ensayos y del espectáculo. Aunque las formas de los ejercicios podían colorear los movimientos típicos de una actriz en una improvisación o en una composición, no existía ningún contacto directo entre estos dos aspectos del trabajo.

La tercera fase comenzó en 1973, poco después de las grabaciones de los filmes pedagógicos sobre el entrenamiento físico y vocal. Los ejercicios comenzaron a

perder prioridad dejando lugar a la curiosidad y problemáticas personales de cada actriz y actor, relacionadas a veces con las investigaciones o tareas para un nuevo espectáculo. En esta fase, las formas preestablecidas de los ejercicios fueron sustituidas por la tendencia a seguir principios y se amplió la pericia de dirigir la energía en el espacio trabajando con objetos. Los vestidos oscuros habituales del training fueron sustituidos por trajes coloreados. Luego en 1974, se produce una revolución: durante su estadía en el sur de Italia, el Odin Teatret presentó a la población local un espectáculo compuesto por elementos del training. Era *El libro de las danzas*. Ejercicios y secuencias espectaculares con bastones, banderas, cintas de todos colores e instrumentos musicales, amplificadas como para poder ser mostrados incluso al aire libre, fueron montados según una estructura rítmica elemental que no contaba una historia (como se lee ya en el título). Desde ese momento, los mundos del training y del espectáculo se han influenciado más directamente. Ahora es frecuente que en el training cobre vida un personaje o que se consolide el primer esbozo de una escena para el espectáculo.

El training ha funcionado siempre como elemento para poner a prueba a los jóvenes que quieren unirse al grupo. Es una iniciación en la cultura del Odin Teatret. En todas sus fases, el training permanece como campo en donde cada uno se confronta con los propios límites y los propios recursos. Cada actriz afronta la soledad y la necesidad cotidiana de esta práctica humilde y anónima, y continuará haciéndolo incluso cuando luego de muchos años, el training no sea más reconocible en su forma habitual de ejercicios realizados en una sala de trabajo.

En el Odin Teatret son sobre todo las mujeres quienes han persistido con una actitud paciente y curiosa en el desarrollo del training personal y renovando su sentido. Pienso que para ellas el training no es un instrumento que sirve para dominar una técnica o confirmar una capacidad, sino un espacio subjetivo para descubrir y descubrirse.

## Mi training

Detestaba correr. A las siete de la mañana, lluvia o nieve, en la oscuridad de las mañanas invernales o a la luz de los veranos nórdicos, durante los primeros años en el Odin Teatret se comenzaba la jornada siempre corriendo durante treinta o cuarenta minutos. Lo hacía porque era imprescindible, distrayéndome con el panorama o aprendiendo textos. Cuando el training pasó a la fase personal y podía decidir yo misma el programa, sustituí el correr por ejercicios

de resistencia física aprendidos en un curso de artes marciales. Las horas que dedicaba a la acrobacia pertenecen también a mi primera fase del training. No me aterrorizaba la silla que debía saltar, sino el colchón duro del otro lado sobre el cual aterrizaba mi espalda demasiado derecha.

Desde los primeros años he trabajado con objetos: dos banderas y zancos pequeños. Algunos años después se agregaron otros: un bombo, un palo negro y un bombín, un monociclo y zancos más altos. Tirándolos al aire, tomándolos de nuevo y manejando las banderas o el bastón largo, aprendía a reaccionar con todo el cuerpo combinando estas secuencias con ejercicios de acrobacia que requerían explosiones y control de los impulsos. Más tarde aún, los objetos se redimensionaron para asumir un volumen y un carácter menos espectacular, y me hacían compañía cuando trabajaba sola, sin un compañero con el cual dialogar o un maestro que me observara. La música ha sido otro apoyo para vencer la soledad y tener un *partenaire* con el cual interactuar.

He comenzado aprendiendo ejercicios de los otros, pero fui rápidamente alentada para comenzar a inventarlos. Podía organizar libremente mi training aplicando los principios o buscando resolver las dificultades, construyendo materiales escénicos y montándolos juntos. Un ejercicio que me dio la primera sensación de echar raíces es la caminata del samurai, desarrollada en el training por Iben Nagel Rasmussen. El peso mantenido en tierra, la dureza y la ampliación de los pasos, la sensación de vigor y la inmovilidad necesaria después de cada movimiento, exigían un buen apoyo y una concentración de energía en la pelvis, con la espalda bien plantada. En cambio, las caminatas desarrolladas por Tage Larsen, inspirándose en las caderas ondulantes de Marilyn Monroe, y las inventadas por Etienne Decroux, que aprendí con Ingemar Lindh, me han enseñado a fluctuar en el aire sin bajar ni alzar la cabeza, manteniendo la misma distancia entre los hombros y el suelo. Con estas caminatas he descubierto cómo compensar con una parte del cuerpo la actividad de la otra parte.

Al inicio, para encontrar la precisión de la acción, me dejaba conducir por imágenes detalladas: caminaba entre los tréboles, un cangrejo me mordía, recogía margaritas y me hacía un collar, preparaba una valija, corría detrás de las olas del mar... Las imágenes me llevaban a accionar de manera real. Con los años mi cuerpo aprendió a pensar por sí mismo y a cincelar la precisión de las acciones sin antes pensarlas.

A los ejercicios de composición les siguieron las danzas de sociedad y diversos tipos de caminatas acompañadas por música de marchas. Luego he trabajado sobre las distintas fases de un paso, quedándome sentada en una silla o en el suelo, improvisando con el personaje de Lady Macbeth de Shakespeare y de

Verdi, bailando con un ritmo irlandés. Con los años la presencia continua en sala de Tage e Iben, o de otros maestros ocasionales, se redujo. El training se transformó en algo cada vez más personal y solitario. Sustituí los ejercicios que aprendía o inventaba por los principios que trataba de aplicar; la técnica de montaje para amalgamar acciones físicas y textos, canciones, trajes y objetos se sobrepuso a la composición. Más recientemente, mi training se transformó sobre todo en vocal acompañando canciones con posiciones, danzas y acciones.

En realidad, conocí el training del Odin Teatret sobre todo como trabajo individual. Podíamos ser muchos en la misma sala –y evidentemente el proceso de una persona influenciaba de alguna manera a los otros– pero el camino de crecimiento, la elección de los ejercicios y del ritmo a seguir pertenecía a cada uno. Incluso si todos estábamos inmersos en la misma música (como sucedió en 1976 con un disco repetitivo de samba o bien cuando nuestros actores-músicos tocaban), cada uno de nosotros seguía motivaciones, objetivos y principios propios.

El training hecho en pareja o en grupo fue usado en períodos particulares para dar inicio a escenas, para ensayar músicas o cantos, y para hallar puntos de partida comunes a desarrollar en vista de un nuevo espectáculo. Un período de training común fue llamado Fiskedam (el acuario). Era 1978. Nos turnábamos para tocar en la orquesta que acompañaba el trabajo, improvisábamos personajes entre los cuales algunos fueron incluidos luego en *Cenizas de Brecht*, hacíamos todo lo que se nos ocurría, de todos los modos posibles, hasta que un día intervino el director eliminando de una vez los patines de rueda, los trajes exóticos y los monociclos.

En 1979, durante un mes, Torgeir Wethal guió a los más jóvenes del grupo, enseñándonos los ejercicios que habíamos visto solo en los filmes. Probé quedarme de cabeza en todas las posiciones posibles, luchar con bastones de plástico mirando los pies y la cabeza de un compañero, en la "plástica" seguir los impulsos con todas las partes separadas del cuerpo y trabajar durante horas con la acrobacia y ejercicios llamados puentes, medio puentes, verticales, saltos, gusanos, gatos y delfines.

Con los años, mi training ha sido enriquecido por otras influencias. La conciencia de los principios generales verificados en el training del Odin Teatret, como en otros géneros de espectáculos codificados, es la consecuencia de nuestros encuentros con maestros de teatro asiático y europeo, especialmente durante las primeras sesiones de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) fundada en 1979. Desde ese momento, el lenguaje para explicar, usado en los talleres y en las demostraciones de trabajo, se volvió más explícito. El training ya no era solo hecho y transmitido prácticamente y en silencio, sino

también teorizado con palabras y conceptos como “acciones reales”, “nivel pre- expresivo”, “efecto de organicidad”, “forma e información”, “segmentación”, “modelar la energía”. No obstante esto, cuando estoy sola en sala durante el training, no tengo necesidad de estas palabras: el training persiste siempre como el universo privilegiado de la acción.

## Por qué el training

Hay actrices que están *naturalmente* vivas en escena y que no tienen que trabajar para adquirir esta cualidad. Yo no soy como ellas. He debido sudar para conseguir una vida escénica y aprender a ejecutar acciones reales, asimilando los principios que permiten que las mismas sean visibles para el espectador. ¿Nos transformamos en mejores actrices haciendo ejercicios y training? Sé que si yo no los hubiera hecho, jamás hubiera podido volverme actriz. Probablemente ni siquiera me hubiera atraído el teatro.

El training y los ejercicios son para mí el contacto con tareas concretas, la demostración de que existe un camino de aprendizaje para el oficio de actriz, que el compromiso es serio: es necesario prepararse como un músico o un bailarín. La inspiración, la necesidad de expresarse y de ser creativos no me habrían ayudado. El trabajo y la transpiración se adecuan mejor a mi necesidad de entereza como persona. Hago training en todas las formas posibles. Necesito el training porque me permite no desaparecer o morir lentamente como actriz. El training continúa enseñándome a pensar con los pies.

He aprendido a hacer acciones reales y he descubierto mi presencia escénica perseverando en ejercicios que han inducido a mi cuerpo a pensar por sí mismo. Lo repito: un ejercicio, bien construido y ejecutado, contiene los principios de una acción real; tiene un inicio y un final preciso, comprende oposiciones y cambios de tensiones en el torso, desplaza el equilibrio del centro, transforma el peso en energía, impone una coherencia, requiere decisión, continuidad y ritmo, resistencia, intenciones e impulsos precisos.

En un primer momento, los ejercicios nos alejan del comportamiento cotidiano y construyen un modo formalizado de ser y de accionar con un amplio gasto de energía. Luego, si este comportamiento escénico adquirido se vuelve a su vez mecánico, la invención de nuevos ejercicios me depura de aquello que ha costado tanta fatiga y tiempo para ser asimilado.

Cada ejercicio se une en una secuencia ininterrumpida. El pasaje de un ejercicio a otro crea nudos, impulsos y contra-impulsos, ulteriores cambios. Si el ejercicio me enseña los principios de una acción como si fuera una palabra, el flujo continuo en el training me orienta a componer frases dinámicas. Ato las acciones una detrás de la otra de modo que el final de una se vuelve el inicio de la próxima. Luego inserto la puntuación en la frase, modelando el flujo con *stop*, suspensiones, *staccato*, *legato* y *crescendo*.

En el training he aprendido a accionar y a reaccionar, a modelar la energía a través de la entereza de mi presencia física y vocal. Observo lo que sucede alrededor y lo transformo en estímulo. Proyecto en el espacio otras personas, seres fantásticos, animales u objetos, con los cuales interactúo incluso si estoy sola. Los interlocutores en un diálogo pueden ser otras personas en la sala, pero también sonidos externos, como helicópteros que sobrevuelan o niños que juegan en el patio. Pueden ser el crujir del suelo, la forma de un objeto, la amplitud del espacio, la consistencia de un traje. Mi fantasía me mantiene acompañada y puebla la sala de trabajo, mientras sitúo y dirijo mis acciones lejos de mí y desarrollo la disponibilidad para reaccionar. Escucho a mis compañeros que se ejercitan, a los grillos que cantan, a la música, estoy atenta a los signos sobre las paredes, a un rayo de sol que entra por la ventana... Quisiera que el training no me encierre en mí misma, sino que provoque una danza de acciones y reacciones con aquello que sucede alrededor mío. Es decisivo que la energía fluya desde mí misma hacia el exterior, y del exterior hacia mí.

El training me da la sensación de haber aprendido y de ser capaz, pero esta sensación dura solo un instante. Si vuelvo a pensar en los años haciendo training, recuerdo momentos en donde me parecía haber comprendido y haber avanzado, y luego los largos períodos de frustración y desaliento que seguían a estos instantes de revelación. Existe el peligro de permanecer prisioneros de hábitos producidos por un training que olvida su porqué: piernas demasiado flexionadas incluso para caminar simplemente de un lugar a otro; voz que pierde elasticidad por querer ser fuerte; contra-impulsos que se vuelven automáticos porque son mostrados; torso en continuo movimiento para tener la ilusión de estar viva.

A pesar de la experiencia y del saber incorporado, los problemas continúan presentándose cada día de diferente manera. Al afrontarlos, debo recomenzar de cero, volver a recorrer los primeros pasos, no dejarme ganar por la pereza: también esto es para mí el training.

Cuando me preguntan cómo desarrollar un training propio, aconsejo basarse en oposiciones: elegir ejercicios fáciles y otros difíciles, acciones lentas y otras

veloces, algunas grandes y otras diminutas, trabajar con una energía fuerte y luego con una suave. Conviene ser simple en la selección de los ejercicios, agregando gradualmente nuevas tareas hasta alcanzar la complejidad. La fluidez con la cual se realizan los ejercicios es esencial, con variaciones de ritmo, suspensiones y pequeñas pausas pero siempre como parte de un flujo que avanza. Encuentro útil hallar en el training algo que nos guste, que sea adecuado para una misma y que traiga satisfacciones. Se vuelve un punto de apoyo y un estímulo para afrontar las dificultades y los períodos de estancamiento que caracterizan al trabajo creativo.

El training ayuda a superar los propios límites, pero no debe causar daños. A veces esto es evidente en el trabajo físico: los golpes se vuelven moretones, los músculos adoloridos no permiten subir las escaleras, las caídas provocan cortes que necesitan puntos. Es posible evitar estos incidentes con perspicacia, sin renunciar a luchar contra el propio espíritu de rendición. Cuando guío a jóvenes, les sugiero que no caigan de forma pesada sobre sus rodillas y que caminen usando la capacidad de absorción de los pies, de las rodillas y de las caderas para cuidar la columna vertebral. El training no debe ser un sufrimiento. La repetición cotidiana pasa por fases de monotonía, pero debería contener momentos de placer, diversión y alegría.

El punto de equilibrio entre tensión y relajación, entre coraje y precaución, entre perseguir nuevos resultados y preservar la propia estabilidad, entre la ambición que estimula y la ambición que ciega, es móvil. En mi training trato cada día de encontrar este punto. A veces, en el training vocal me sirve saltar con un grito, a veces relajarme y suspirar imaginando el placer de tomar sol o una ducha fría. A veces focalizo la emisión de mi voz eliminando casi totalmente el soplo, otras veces agrego aire al sonido para suavizar la entrada de la voz hablada.

Muchos me preguntan cómo darse cuenta de los daños causados a la voz cuando se trata de superar los propios límites en el training vocal. He aquí algunos recursos que me han ayudado: dirigir mi atención sobre alguna cosa fuera de mí; tener la conciencia de no exigir resultados inmediatos; no escucharme; evitar tocar mi cuerpo para controlarme los puntos de resonancia; darme tareas concretas que le permitan a mi voz reaccionar por sí misma. Para obtener volumen, aprendí a tener paciencia y a no empujar. Espero que la voz crezca en la medida en que aprendo a utilizar mi cuerpo para ampliar su espesor.

En el training, el tiempo es uno de los grandes maestros. Un trabajo ininterrumpido y duradero para sí y sobre sí, enseña a superar los propios condicionamientos, descubriendo fuentes de energía escondidas y actitudes de

resistencia desconocidas. Otras fuerzas comienzan a conducirnos más allá del umbral de la fatiga, y un día, de repente, la caída se transforma en empuje para alzarse de nuevo. No fuerzo el proceso para obtener resultados, como no tiro hacia arriba una planta pequeña para hacerla crecer. Trabajo la tierra, riego y pongo fertilizante, y luego de algunos años, con un poco de suerte, el árbol florece y da frutos. Fue la lección más difícil de aceptar: como actriz, en el training debía darme tareas concretas sin economizar energía ni intentos, y recomenzar desde el inicio sin darme por satisfecha con los resultados fáciles. Debía tener confianza en que el tiempo habría de conceder los resultados justamente cuando ya no los esperaba más.

En un período particularmente difícil para mí, durante los ensayos de mi primer espectáculo en el Odin Teatret, decidí en un arranque de desmoralización y revuelta que el training era mi terreno de libertad. Debería accionar como quería sin preocuparme por “funcionar” para un ojo externo. Exactamente ese día, luego de cuatro años de trabajo cotidiano, Eugenio Barba comentó que en mi training no había nada que le diera fastidio.

## La reducción

Al inicio de mi aprendizaje fue útil que los ejercicios tuvieran una dimensión amplia, para comprometer en pleno mis energías y aprender a modelar y a formalizar acciones escénicas. La amplificación de los movimientos y de su trayectoria me ha preparado para expandir mi presencia física en el espacio que me circunda. Los ejercicios de acrobacia presuponían reflejos inmediatos, precisión y decisión, para evitar hacerme mal. El trabajo con los objetos grandes, rígidos y pesados, obligaba a mi cuerpo a reaccionar para aferrar, lanzar al aire, manipular y maniobrar estos compañeros de trabajo dotados de un temperamento propio y de su propia independencia. Danzas y saltos me obligaban a dejar la seguridad del suelo, mientras caídas y caminatas reestablecían un contacto de confianza con la tierra. La imitación de un gato, de una serpiente o de un leopardo infundían vida a mi columna vertebral. La imitación de trabajos manuales —excavar o segar, cargar rocas o tocar las campanas— me enseñó la necesidad del contra-impulso.

Una vez incorporada esta conciencia, llegó el momento de ejecutar acciones escénicas reteniendo y comprimiendo la energía. Realizaba ejercicios permaneciendo en el lugar o bien, sentada, utilizando objetos más pequeños,

adaptándome a diferentes espacios, posiciones y situaciones sin perder la esencia o el “corazón” de las acciones: los impulsos, las intenciones con sus respectivos cambios de tono muscular en el torso. Las banderas con las cuales trabajaba durante los primeros años fueron sustituidas por carteras, hilos, mariposas y pañuelos; las cabriolas y saltos, por pasos casi normales y diálogos solo de impulsos; las danzas en los zancos, por movimientos fluidos acompañados por músicas de varias culturas o pequeños saltitos de niña. Los cantos usados en los espectáculos de calle fueron suplantados por las improvisaciones vocales con el violín, los textos con volumen sostenido, por historias narradas por una abuela.

Aún hoy los ejercicios en el training entran en relación con otros elementos: música, textos, objetos como un par de zapatos, un abanico, y naturalmente mis compañeros. Cuando pienso que he llegado al fondo de las posibilidades y noto una sensación de aburrimiento, modificando simplemente un detalle descubro pliegues inexplorados. Lanzarse en una danza con un par de botas en vez de hacerlo descalzo, decidir moverme sin usar los brazos o las piernas, acentuar más o menos la mirada, pelar una naranja o leer un libro, reemplazar la ropa del training por un vestido elegante: he aquí algunos ejemplos de cómo la introducción de nuevas tareas reaviva la rapidez de reacción. Incluyo estas circunstancias nuevas en una secuencia ya fijada, justificando cada vez la nueva situación.

El proceso que en el Odin Teatret llamamos “reducción” o absorción de las acciones es uno de los procedimientos más útiles que haya aprendido. Es sobre todo de gran eficacia para *lavar* un comportamiento escénico de posturas anecdóticas exteriores y de hábitos formales. La manera más simple de describir este proceso es pensar en un globo inflado: si se reduce el volumen, el globo comprimido ocupa menos espacio pero contiene la misma cantidad de aire. En vez de realizar la acción escénica en sus dimensiones originales, “reduzco” o absorbo la forma exterior. La muestro disminuida, restringida, diminuta, pero prestando atención en mantener la energía inicial y los cambios de tensión en el torso. Una sensación de implosión sustituye a la de explosión. Primero me muevo como un gigante que ocupa más espacio del que ocupa mi cuerpo, llegando al máximo de mis posibilidades, y luego absorbo el volumen para hacer ver siempre menos la forma externa. La dificultad consiste en respetar la información contenida en el “corazón” de la acción, o sea, los cambios de tono muscular que salvaguardan el porqué y el sentido de la acción.

Las dimensiones de una acción pueden ser reducidas a la mitad, o casi del todo, siempre que se preserven las intenciones y los impulsos originales. Un salto se vuelve impulso para saltar; una pirueta es ejecutada rotando solo una parte, pero con la misma energía; y en vez de tirarme al piso, apenas me inclino.

Si un brazo se alzaba sobre mi cabeza, cuando reduzco esta acción permanecerá al lado del cuerpo manteniendo las tensiones de las intenciones originarias, indicándola solo con la mano que tiende hacia lo alto.

Absorbiendo la forma al máximo, queda sólo el cuerpo que *piensa* la acción sin moverse, o sea, el impulso. Este *pensamiento* es una preparación dinámica, una disponibilidad a la acción, un *sats*, que percibo desde el centro del cuerpo hasta las extremidades, del torso hasta la intensidad de la mirada y la punta de los dedos de las manos y de los pies. Las variaciones de dinamismo y la sucesión de las acciones “reducidas” son perceptibles en los cambios de presión de los pies.

Cuando se trata por primera vez el proceso de reducción se tiende a cometer algunos errores que impiden que la energía fluya en forma reducida. Se pierden los detalles, la acción no es más “pensada-accionada” por el cuerpo entero con todas sus mínimas reacciones porque nos concentramos en cómo reproducir los cambios más evidentes. Se busca reducir el espacio alzando los hombros y frenando la respiración restringiendo la acción hasta acalabrarse. En vez de dejar vivir los impulsos, se intenta encerrarlos en una caja. No se deja que la energía y el flujo de las tensiones se dirijan hacia el exterior, como si la reducción de la forma externa debiera parar la acción en vez de aumentar su compresión y en consecuencia su dinamismo. Si se efectúa la reducción en posición sentada, nos olvidamos frecuentemente de la presión de los pies en el suelo de manera que el cuerpo actúa solo en la parte superior y carece de raíces y oposiciones.

He aplicado el principio de la reducción a la voz, para ver hasta qué punto podía mantener la energía haciendo decrecer el volumen. De aquí surgió la percepción de un silencio saturado de sonidos, cantos y palabras, un silencio vivo de tensiones, equivalente a la quietud que no es inerte, sino que está lista para saltar, para tirarse al suelo y moverse en cualquier dirección. La inmovilidad no es una suspensión muerta, sino una espera impregnada de sorpresas.

Mi demostración de trabajo vocal, *El eco del silencio*, nació del trabajo sobre la reducción, absorbiendo la acción vocal hasta volverla tácita. Semejante al blanco que contiene todos los colores del arco iris, hay una quietud que, para mí, contiene todas las posibilidades sonoras, desde el susurro al grito. La voz vibra con una fuerza contenida, pronta a irradiarse. El “corazón” de la acción está protegido.



improvisación y  
composición

---



### La creación de material de actriz

El término “material” describe la actividad autónoma de una actriz antes de la intervención del director o del montaje definitivo en el transcurso de los ensayos. Para mí, el material de actriz consiste en secuencias de acciones, escenas, caminatas, pasos de danza, maneras de sentarme, de mirar y usar los brazos, en vista de la realización de un comportamiento escénico particular que a menudo es el personaje. En el Odin Teatret además del término “material”, usamos también “partitura”, empleado originariamente por Stanislavski: en lugar de notas musicales, la partitura está compuesta por acciones físicas y vocales.

El material, o partitura, es el punto de partida para afrontar un texto, un tema, una situación, una escena o un personaje. El material, o partitura, es como un bloque de piedra despegado de la montaña y preparado para ser ulteriormente esculpido y descubrir así su forma final. Es como la tierra cultivada en donde plantar semillas, o como la verdura ya lavada y cortada pronta para ser cocinada y condimentada. Es como la página o el episodio ya escritos que se deben revisar e insertar en una novela. Es mi presencia de actriz, mi manera de ser, que comienza a tomar forma y a elaborarse en relación a un punto de partida.

En el Odin Teatret el material de actriz puede crearse componiendo acciones individuales y adicionándolas, o bien improvisando. Composición e improvisación son otros dos términos cuyo significado varía según la tradición y el contexto específico en donde sean usados. Incluso para mí, la improvisación no designa una sola actividad, sino al menos tres, muy distintas entre sí: inventar a partir de un tema; variar elementos ya conocidos; cambiar imperceptiblemente algunos detalles en el interior de una partitura fijada. Uso, en cambio, la palabra composición para indicar un proceso de construcción de acciones, una después de la otra. Compongo cada unidad con partes de mi cuerpo o con todo el cuerpo, partiendo de asociaciones, de ejercicios, del entramado de una historia o de un texto, aplicando los principios de la presencia escénica o desatando mi fantasía.

Creo secuencias de acciones componiendo o improvisando: memorizo los resultados con el cuerpo, para ser capaz de repetir sin tener que recurrir a una memoria conceptual. La memorización del material puede darse con una

repetición aparte e independiente, o bien progresivamente durante los ensayos. En ambos casos, la asidua repetición de las acciones y del comportamiento inventado incluso casualmente, es la premisa para salvaguardar las mil reacciones, matices y detalles que caracterizan originariamente la partitura. Existe una lógica debajo de las acciones creadas. Esta lógica es una referencia estable durante los ensayos y me sirve también para improvisar ulteriormente cuando el espectáculo está terminado sin perder los atributos iniciales.

Las fuentes de donde surge el material son múltiples: un tema, un texto, una imagen, una música, una asociación, un personaje, un traje, una situación o una tarea técnica (por ejemplo, desplazar una silla de un lado a otro del espacio escénico). Yo misma realizo el montaje preliminar de mis materiales antes de presentarlos al director para elaborarlos juntos.

Con la composición y la improvisación creo casi siempre acciones no realistas, incluso si están inspiradas en situaciones de la vida cotidiana. Son reales porque contienen en mi torso los cambios de tono muscular equivalentes a las acciones de la realidad, sin ser una copia exacta. Los espacios, los objetos o las personas implicadas en la situación que imagino me provocan reacciones concretas.

Improvisando sobre el tema “Los secretos del pasado”, podría inclinarme para entrar en el altillo donde están los baúles de mis abuelos. En el material se verá un modo particular de inclinarme hacia adelante: la acción real necesaria para atravesar la pequeña puerta del altillo que he imaginado. Debo inclinarme así, aun si no describo de manera realista la puerta. Los espectadores y el director no verán la puerta, ni comprenderán que estoy entrando en un altillo. Percibirán sólo que existe una lógica determinada que decide mi comportamiento y, si esto es preciso, es probable que resulte también creíble a sus sentidos.

Componiendo a partir del mismo tema, podría caminar con la prudencia de quien avanza en la oscuridad, remando con los brazos como si quisiera retroceder en el tiempo, con el pecho en alto como en el retrato de mi abuelo, con los ojos perdidos en el vacío de la vejez y el rostro curioso de quien quiere descubrir algo. El conjunto de estos comportamientos da origen a un comportamiento “sintético”, que no muestra una sucesión realista de porqués, sino que se ancla en una lógica basada en asociaciones, simultaneidad y desplazamientos adelante y atrás en el tiempo.

Cuando improviso o compongo respeto los principios de la presencia y aprovecho la capacidad de variar incorporada en el training. La base técnica —o sea una cierta manera de pensar con el cuerpo— me permite afrontar un tema desarrollándolo desde su punto de partida para llegar a una conclusión. Me adentro en el tema. Para evitar la ilustración encuentro otro polo de referencia. Creo nexos y divergencias entre el punto de partida y aquello que invento. Por

ejemplo, si imagino que acaricio un gato, aumentaré automáticamente la energía y la tensión en la mano, en el brazo y en la columna, para hacer la acción con todo el cuerpo como he aprendido en el training. Luego, para no anclarme en una sola posición, miraré hacia atrás para ver el sillón que arañó el gato, y para cambiar de altura en el espacio me sentaré allí a leer un libro. Podría elegir no tener el libro con las manos sino con los pies, y leer historias de panteras de manera que puedo sacar la mano que acaricia el gato con un contra-impulso por el miedo causado por el rugido.

Cuando recibo de parte del director o elijo yo misma un punto de partida para improvisar o componer –un texto, una palabra, una poesía, una imagen, una música, el nombre de un personaje, una tarea técnica– el primer objetivo que me pongo es traducirlo a un lenguaje personal, condensando la información y dirigiéndome hacia aquello que me atrae y genera curiosidad. Indago en el tema, en el texto o en el personaje, que son mi referencia, en busca de indicios que despierten resonancias en mi experiencia y desencadenen la imaginación impulsándome a inventar. Puedo inspirarme en el título, en una única palabra, en una frase o en el sentido general del texto, en una imagen entera o en un detalle, en la complejidad de la persona o en la forma de las piernas, en una canción o en una nota. Luego doy libre curso a las asociaciones o bien, ajustándome a un recorrido más literal, busco los estímulos tangibles que provocan acciones.

Por ejemplo, a partir del tema “Su mujer perdió la salud”, las asociaciones me llevan a improvisar sobre una débil llama que me esfuerzo por mantener encendida. El trayecto de las asociaciones partió de la mujer que se mira las ojeras en el espejo para pasar al valle oscurecido por las nubes, a un temporal que hace saltar la luz, a la niña temerosa que busca los fósforos y una vela. Podría componer también de manera literal la forma en que la mujer está tendida sobre la cama, luego una acción como si perdiera algo –correr el tranvía y perderlo, tratar de aferrar un globo y no poder, perder el color bronceado o la mano de un niño que resbala por la pendiente– y luego temblar de fiebre.

Me resulta útil partir en dirección contraria al objetivo que me pongo, por ejemplo inspirarme en el silencio para una demostración de técnica vocal. Como punto de partida puedo incluso valerme de un elemento correspondiente, pero no igual, como el canto de los pájaros para el modo de hablar de mi personaje Dédalo en *Mythos*. Incluso si a veces lo parecen, no son elecciones casuales. Siguen las indicaciones o las huellas que mi intuición o inteligencia de actriz sabe reconocer, pero no explicar a priori.

La improvisación inventa a partir de los estímulos generados por el tema. Se articula entonces siguiendo las imágenes que se suceden y las acciones impuestas

por el ritmo del cuerpo que piensa y decide libre de toda deliberación consciente y racional. La improvisación requiere simultaneidad de reacciones y una capacidad de traducción inmediata de la imagen a la acción y de la acción a la imagen, con un único cuerpo-mente que acciona y reacciona.

La improvisación se caracteriza generalmente por un flujo ininterrumpido de reacciones. La dificultad reside en reconstruirla en sus mínimos detalles. La composición, en cambio, es un proceso que agrega un detalle a la vez, concentrándose paso a paso en diferentes partes del cuerpo o en diferentes imágenes, decidiendo la sucesión de formas que mi cuerpo asume en relación al punto de partida. Se agrupan y montan los elementos creados y pasan a transformarse en “material”.

La composición es un método de construcción de materiales que me permite alcanzar velozmente resultados repetibles. Una improvisación puede tener una cantidad y calidad de reacciones más sorprendentes, pero necesito más tiempo para fijarla. La improvisación es una ocasión especial que necesita protección, mientras que con una composición puedo trabajar de manera más fría. Al inicio la improvisación me parece más viva, pero cuando la repito las primeras veces da la sensación de perder cualidad. La composición, por el contrario, se edifica de manera gradual y se refuerza inmediatamente cuando vuelvo a realizar las acciones. Con el tiempo, los resultados de ambos procedimientos se vuelven incisivos: la asidua repetición y elaboración profundizan y hacen madurar los materiales surgidos a través de métodos tan diferentes.

Cuando creo materiales me es útil pensar en verbos. En el texto “Esta noche he soñado en salvar otras vidas más allá de la mía”, “soñar” y “salvar” me ayudan a accionar más que “esta noche” o “mía”. Un verbo transitivo y activo presupone una acción (¿soñar o salvar qué cosa?) que compromete el torso, mientras que sustantivos, adverbios y adjetivos llevan a describir, y se conforman con la anécdota narrada con los brazos, las manos y el rostro.

Para crear materiales, improvisando o componiendo, me resultó útil accionar con un ritmo diferente al cotidiano, más lento o más veloz; variar las dimensiones del espacio que ocupó, volviéndolo más grande o más restringido; acercar o alejar a las personas o a los objetos imaginarios a los cuales me dirijo. En la improvisación puedo saltar desde un primer plano a un campo en profundidad como en un montaje cinematográfico. Puedo mostrar la casa y luego las arrugas del rostro de la persona asomada a la ventana.

Para evitar la linealidad, no respeto el reloj ni el calendario, sino que salto hacia adelante y atrás en el tiempo. Mi material de actriz puede basarse en la historia de un viejo que juega a la pelota como cuando era un niño, que enseña

filosofía a un alumno y simultáneamente es recordado por sus amigos luego de su muerte. O bien presento un cometa que pierde la cola, los Reyes Magos que miran el cielo, luego Jesús que nace y la Navidad del año pasado.

Mis acciones escénicas se suceden de manera tal que no son planas, sino esféricas y poliédricas. Me dirijo contemporáneamente a distintas direcciones evitando estar siempre frontal. Puedo aferrar un objeto delante de mí, o al lado, detrás, sobre, abajo; para avanzar camino en círculo, hacia atrás, hacia los laterales, sobre una silla, hundiéndome en las arenas movedizas, en zig-zag.

La expresión del rostro y los movimientos de los brazos y de las manos vuelven evidentes las anécdotas de mis historias interiores. A veces elijo presentar el material sin mover los brazos o las manos, y con el rostro inexpresivo. Para velar la banalidad de una anécdota demasiado evidente recurro a la reducción, conservando todas las tensiones de las acciones sin mostrarlas en su forma exterior.

Cuando improviso o compongo me resulta útil cambiar de sujeto. Soy yo misma, la actriz, el artesano que realiza su oficio, la persona que cuenta, eso que cuenta, la persona que comenta y observa, y todas las circunstancias que intervienen en la historia. Puedo ser simultáneamente más de un sujeto con distintas partes del cuerpo o con diferentes elementos en la misma acción. Puedo ser, por ejemplo, viento, lluvia, pájaro, árbol, cantina, persona, personaje, río, montaña, comida, Julia... O bien, más simplemente, paso de un sujeto a otro como en un diálogo. Esto me permite encontrar variaciones en el espacio y cambios de tono muscular en mi comportamiento escénico.

No me limito solo a describir el tema con mi material, sino que trato de orquestar un contexto, un fresco, un panorama entero. Más allá de mí misma y de una narradora, puedo encarnar los diferentes personajes, animales y objetos del ambiente que estoy narrando. Puedo ser el único personaje del texto y todo lo que lo rodea. Puedo seguir las palabras de una poesía y recordar la biografía del autor; presentar una figura histórica y la era en la cual ha vivido. En una improvisación o en una composición sobre la salida del sol, puedo considerar a un niño que mira el sol, el sol en el horizonte, un anciano que cuenta o recuerda el episodio, los rayos del sol, la tierra iluminada, los colores del cielo, el panadero haciendo el pan al alba, el despertador que suena al lado de la cama, el gallo que canta tres veces y Poncio Pilatos que se lava las manos.

Me esfuerzo por tratar a la improvisación y composición como si fueran poesías y no prosa. En la poesía cada palabra es necesaria, las conexiones entre los términos tienden al oxímoron, las frases son condensadas, existe una musicalidad, la información está dada con el mínimo de elementos y es sintética

y compleja. Si en mi material se encuentra una acción que quiero repetir varias veces, porque la información está contenida justamente en la reiteración, lo haré cada vez de manera sutilmente distinta. Me preocupo por modificar los ritmos, las dimensiones, la fuerza o las direcciones. Repito, pero como las llamas en una hogar. Soy consciente de que la repetición de tres elementos análogos establece ya un sentido de continuidad. Evito sobre todo la simetría.

Creo materiales, a través de la composición y la improvisación, sola o con otras personas, con objetos o sin ellos, en silencio, acompañada por músicos allí presentes o música grabada, utilizando la voz o no, con traje o ropa de training. Elijo la condición que más me estimula para no volver a proponer comportamientos escénicos ya experimentados. Una improvisación que realizo sola, sin *partenaire*, alcanza generalmente una profundidad de motivaciones que perduran en el tiempo. La improvisación hecha en grupo tiene la tendencia a hacer emerger clichés de conducta, como lucha, sumisión, seducción y juego. Pero puede ser útil para proveernos de un marco que luego se deberá rellenar con los materiales individuales.

El material de actriz es mi posibilidad de agregar un marco personal al proceso creativo y de esta manera influenciarlo. El comportamiento concreto que propongo interviene con mi punto de vista sobre el desarrollo del espectáculo. En un primer momento me alejo para evitar el peligro de la ilustración, de permanecer demasiado atada al texto o al tema, y producir como consecuencia, materiales obvios. Los vuelvo a encontrar en una fase sucesiva con otra comprensión que surge del material que he acumulado. Si miro directamente hacia la dirección indicada por el texto o el tema, mi material de actriz corre el riesgo de agregar solamente énfasis y redundancia a una historia ya conocida.

La necesidad de distanciarme del tema es semejante a la necesidad de esconder anécdotas demasiado evidentes en mis acciones. Creo que mi material estructurado de manera “abierto” da al director más recursos y oportunidades de elaboración. Para mí, como actriz, es la condición favorable para mantener una tensión creativa con el director y con los probables significados del espectáculo.

## Estímulos, estrategias y procedimientos

No tengo ideas originales o geniales; mis imágenes son simples. A menudo, para que no sean reconocibles, las transformo levemente o fusiono dos o tres simultáneamente, salvaguardando sobre todo la precisión y el dinamismo que

las vuelve vivas. Para velar la obviedad, además de desplazar la acción en el espacio, puedo transferirla hacia otra parte de mi cuerpo o descomponer el movimiento en distintos segmentos que siguen direcciones divergentes. Reelaboro el material y oculto el carácter descriptivo de las acciones. Tengo esta libertad porque mis acciones no deben explicar, sino sugerir e irradiar múltiples alusiones según el contexto en el cual serán insertas. Los significados ulteriores que surgirán después de la elaboración y el montaje del director se funden con mis motivaciones estimulándolas y enriqueciéndolas.

Si la piedra posee ya la forma de la estatua, ¿qué cosa me queda por esculpir? Si el campo está ya florecido, ¿qué puedo sembrar? Para mí, un comportamiento escénico preciso es interesante en base a la cantidad de información también contradictoria que contiene. No considero necesario que el director o el espectador conozcan las motivaciones que me han llevado a tal o cual resultado.

Si sigo una lógica semejante al cubismo, la composición de los materiales se vuelve descomposición. Podría descomponer la imagen de andar a caballo así: tengo las riendas sobre la cabeza con una mano y la otra a la altura de la rodilla, hago el movimiento de la pelvis sobre la silla con la nuca y camino apretando los codos como si fueran las rodillas que estrechan los laterales del caballo. Conservo una coherencia y una precisión equivalentes a la situación que estoy componiendo incluso desplazando las partes, recreo la acción real sin que sea realista. Partiendo de elementos simples, mantengo en secreto mi imagen y ofrezco al director una síntesis más compleja que puede ser usada según su lectura personal o la necesidad de desarrollo de la escena.

¿Por qué no utilizar directamente la acción del andar a caballo así creada, para una escena que muestra el andar a caballo? Si existe verdaderamente el caballo, no tengo necesidad de inventar un comportamiento escénico porque la acción literal es también real y es lo suficientemente teatral como para hablar por sí misma. Si el caballo no está, la descripción literal se volvería, para mí, demasiado elemental, una interpretación que me parece excesivamente artificial y no auténtica, que no representa las tensiones escondidas y los aspectos contradictorios y contiguos característicos de la realidad. La imagen encarnada de forma literal me parece chata, como un diseño sin colores. Quiero dar a mis acciones una fuerza equivalente a la de la realidad, una densidad de tensiones activas que escapen al control de un diseño demasiado lineal.

“¿Y las emociones?” me preguntan con frecuencia. En mi trabajo de actriz, las emociones no son un punto de partida, son más que nada reacciones que me llegan a escondidas, la consecuencia de algo que sucede. Las características de una acción física o vocal –mirar hacia lo alto con la cabeza baja, o una respiración irregular y

entrecortada— me provocan una reacción afectiva que es distinta a la del espectador. Imagino que la emoción pueda ser una referencia creativa importante para otras actrices y actores. Si en el proceso parto de las emociones presto atención para no pensar en general. ¿Amor? Sí, pero ¿cómo? ¿Como la ternura por mi perro, que cuando regreso a casa da vueltas alrededor de mis piernas rozándome con el pelo enlulado y no dejándome en paz hasta que le doy de comer? ¿O como la predilección por la blusa de seda roja que usé bailando salsa en la Teja Corrida de Bogotá? ¿O como el sentimiento posesivo y sofocante de un padre confrontándose con su hijo adolescente? ¿O la sensación de sensualidad provocada por el sol mientras estoy recostada sobre la playa mirando las gaviotas en compañía de la persona amada?

Al principio me ayudó seguir imágenes claras. Me preguntaba concretamente qué estaba haciendo, cómo respetar la realidad imaginada y restituirla en la precisión de mi acción, eliminando movimientos superfluos. La imagen neta y minuciosa a la cual reaccionaba, percibida con todos los sentidos (tacto, oído, vista, gusto, olfato), se materializaba en una variación de ritmos, impulsos, direcciones y formas; exigía gestos, silencios, esperas y comprometía mi torso. Una imagen genérica me habría hecho perder la coherencia y describir solo una idea. Para ser el viento, debo saber si es un viento en una tempestad o una brisa del atardecer, si el viento se divierte al barrer las hojas del otoño o hace bailar una pluma, si silba, sopla o grita, si atraviesa una garganta de montaña, si resbala por una llanura o entra por la abertura de una ventana de un departamento de la ciudad; si trae noticias del mar o bien le recuerda a alguien una cita... Eran las particularidades de la imagen, de las acciones interiores, las que coloreaban mis acciones perceptibles, las tensiones de mi presencia.

Con los años y la experiencia, mi cuerpo ha aprendido a pensar por sí mismo sin necesidad de proyectarme un film imaginario para crear materiales. Otros ojos ven, otra imaginación acciona, son las células las que piensan, y su memoria e inteligencia ofrecen informaciones simultáneas y opuestas. La acción ya contiene su porqué en el momento de realizarse y estoy libre de explicaciones, incluso hacia mí misma. Ahora, en mi creación de materiales existe un alternarse continuo entre la acción que determina una imagen, entre un estímulo que provoca una acción, y acciones sin imágenes que hablan por sí mismas. Hoy que pienso con el cuerpo, las imágenes de una improvisación o de una composición vienen a veces junto a las acciones, otras veces como consecuencia de las acciones.

Las imágenes y los recuerdos a los cuales recurro para la creación de materiales tienen la tendencia a replantearse iguales. No son más un estímulo eficaz para encontrar variaciones. Mi fantasía se repite: reaparecen las mismas vivencias y

generan el mismo tipo de comportamiento, de manierismos. Las experiencias fundamentales de mi vida, las que se refieren a la infancia y a la adolescencia, a la naturaleza y al amor, recorridas con el pensamiento, no logran ser para mí una fuente inagotable de acciones siempre distintas. La profundidad o el valor de un episodio vivido en el pasado corre el riesgo de banalizarse si, repitiéndolo, no está ligera o radicalmente transformado. He buscado entonces puntos de partida insólitos, que pudieran tener la misma sugestión y relevancia que las vivencias personales fundamentales.

Invento reacciones para cada acción de un compañero y adapto incluso ejercicios del training. Creo materiales partiendo de fotografías o diseños, traduzco en el espacio movimientos y el dinamismo de un cuadro, representando con mis acciones la forma del motivo, el sentido de la perspectiva, las distintas direcciones que el ojo sigue al mirar la imagen. Puedo realizar una partitura copiando las posiciones de los personajes de un cuadro de Botticelli y reproducir con actitudes físicas las líneas de energía del mismo cuadro. Luego de haber reproducido las figuras, las relaciono una con la otra, encontrando un dinamismo que me revela una historia que enriquece mi comprensión del cuadro. Mirando *La muerte de Lara* de Delacroix —una mujer recostada, sostenida en brazos por un hombre inclinado sobre ella— hago algunos pasos hacia atrás lateralmente como si una mano invisible me tirara de la cabeza para seguir la dirección principal que observo; tengo el rostro hacia arriba como si estuviera colgada, luego giro el brazo con la redondez del abrazo del hombre y al final retomo el impulso de la cabeza para subrayar el vector principal.

A menudo me inspiro en la música. Dejo que determine mis acciones mientras sigo el ritmo, la intervención de los instrumentos y de las voces. Los ritmos lentos de una melodía se transforman en pasos en cámara lenta en el lugar, las tonalidades medias en una señal incierta de la mano, las notas bajas en una inclinación sobre mí misma, los tonos altos en una sonrisa que escruta con ansia el horizonte. Un ritmo veloz me puede provocar una carrerita. El agregado de otro instrumento musical sobre el ritmo veloz me puede inducir a sumarle los brazos a la carrera. La insistencia de la cadencia rápida transforma el movimiento de los brazos en un gesto para proteger el rostro. Cuando el ritmo veloz se interrumpe con una nota del piano alzo el brazo lentamente. La música construye una espera y yo indico a lo lejos. De repente entra la voz, entonces alzo los dos brazos con una sensación de abandono. El texto de la canción habla de alas y me encierro como un capullo. La música prosigue con una tensión de tonos agudos y estiro la columna al máximo teniendo las manos abiertas. Entran tambores bajos y avanzo con el rostro contraído y los dos puños en el pecho.

Los objetos también me ayudan a crear materiales. Reproduzco el aspecto, la silueta, la estructura, la consistencia o la función de un objeto: una manzana, un libro, una puerta, una bandera, un anillo. Puedo ser una piedra que rueda, una persiana que se levanta, un pedazo de torta comido por el gato, un árbol que se curva por el viento del Norte. Me vuelvo delgada como un palo, me abro como un paraguas, me cubro como un sombrero, reboto como una pelota.

Para crear materiales, mi pensamiento ha aprendido a moverse por asociaciones, rápidamente, sin dudar. Lo que no sé en relación al tema, lo invento. Lo que no recuerdo, lo evoco con la imaginación. El material se vuelve para mí un campo de exploración donde buscar enigmas, sorpresas, significados contradictorios que se afinarán ulteriormente en la elaboración, entrando en relación con las improvisaciones y composiciones de otras actrices y actores. Sé que mis materiales serán distorsionados por el contexto en donde serán insertos y por la intervención de una voluntad y sensibilidad ajena a la mía: la del director, la del espectador. En el proceso dialéctico entre actriz y director, el material es la tesis o la antítesis. Es la evidencia de que existo como actriz, es la forma a través de la cual se revela mi identidad.

### Repetir, recordar, fijar

En teatro, generalmente se asocia espontaneidad e improvisación con el frescor de una ejecución inmediata. Ser espontáneo significa accionar con naturalidad, sin titubeos, premeditaciones o reacciones estudiadas. Uno de mis objetivos es el de comportarme como si fuera la primera vez. Imagino que existen actrices capaces de parecer espontáneas cada noche sin empeñarse en obtener este resultado. Yo no me encuentro entre ellas. La naturalidad de un personaje o de una acción escénica llega solo luego de una asidua repetición que me permite recuperar una espontaneidad hecha de memoria incorporada, olvidada y libre de asomarse nuevamente en cada espectáculo.

Para mí, en los espectáculos, el efecto de espontaneidad depende de la repetición, memorización y asimilación de mi partitura durante los ensayos. Este triple proceso se vuelve con el tiempo conciencia incorporada, una manera de reaccionar, una forma de ser. Es una espontaneidad semejante a la del pianista que interpreta por enésima vez una sinfonía de Beethoven. También cuando debo improvisar delante de los espectadores, como sucede durante los espectáculos de calle, o cuando reacciono ante problemas técnicos y errores, o

cuando presento una nueva escena durante una demostración, el punto de apoyo proviene de la larga práctica de la repetición, de la seguridad dada por memorizaciones y ensayos previos. En este caso la repetición no consiste en recordar escenas ya fijadas, sino en la experiencia de haberme encontrado muchas veces delante de dificultades que debo afrontar sin dudar. Combinar en el training la sucesión de los ejercicios de acrobacia, resolver las dificultades particulares de una persona durante un taller, dominar con un sentido geográfico espacios poco conocidos para situarse adecuadamente en un espectáculo de calle, son algunas de las situaciones que me han enseñado a reaccionar y a improvisar.

He bailado infinitas veces en callejuelas y plazas con Mr. Peanut, el personaje con la cabeza de calavera. Las representaciones de *Anabasis*, el espectáculo de calle más elaborado del Odin Teatret, me han obligado a aprender a orientarme rápidamente. Los largos períodos de ensayos para un espectáculo me dan la libertad y seguridad de afrontar circunstancias imprevistas. Años y años de interacción con las actrices y los actores del Odin Teatret me han vuelto atenta para reaccionar al instante a sus señales e impulsos. Es como si ellos mismos me dieran las ideas, la espontaneidad y el sentido de mi reacción.

Durante el training conducido por Ingemar Lindh, improvisaba cada día con elementos que conocía a fondo. La improvisación consistía en continuas variaciones de la unión de acciones fijadas anteriormente. Las distintas improvisaciones vocales que presento incluso en público, sola o acompañada por un instrumento musical, aprovechan la capacidad de operar por contrapuntos, ritmos, flujos, diversificaciones, sorpresas, sucesiones armónicas y atonales. Es una capacidad que he desarrollado repitiendo ejercicios con el objetivo de asimilar principios con los cuales crear materiales y espectáculos.

Observando las partituras repetidas durante años por las actrices y actores del Odin Teatret, Eugenio Barba declara que lo fascina la cualidad que irradian. Esta “irradiación”, fruto de la repetición, subsiste como vida independiente de la partitura, incluso si se la extrae del contexto al cual pertenecía. Espectáculos como *En el esqueleto de la ballena*, *Oda al progreso*, *Itsi Bitsi*, *El castillo de Holstebro*, *Las mariposas de Doña Música*, usan partituras que provienen en parte de espectáculos precedentes. En la nueva ambientación y red de relaciones, las partituras asumen significados totalmente diferentes sobre todo por la carga orgánica que emanan.

Es importante darse cuenta de que esta cualidad orgánica no depende solo de la simple repetición, sino sobre todo de la necesidad –mientras se repite– de persuadir al director o a los espectadores, o sea, de ser decididos. Para mí, existe

una diferencia entre repetir para mí misma, para recordar o ejercitarme, y repetir frente a otros que miran. El ojo externo exige cada vez el máximo compromiso y la más alta cualidad de energía. En estas condiciones la partitura, vista y escuchada, no es repetida e incorporada mecánicamente, sino impregnada de la necesidad de precisión, de una tensión hacia la excelencia que afina el sentido y la exigencia de decir algo.

Trato de hacer emerger nuevamente la espontaneidad de la partitura inherente a un ejercicio, a una escena, a improvisaciones o composiciones, o a un espectáculo entero, respetando dos condiciones: la repetición esmerada de los dinamismos, ritmos y acciones; y movilizar cada vez las motivaciones que la específica relación con el espectador me demanda. Este intenso vínculo entre actriz y espectador –o actriz y director– da a la partitura una profundidad de experiencia que quisiera se trasluciera en todo el organismo sin separaciones entre pensamiento y cuerpo, entre lógica y emociones. De aquí deduzco que el crecimiento de una actriz depende sobre todo del hacer espectáculos –incluso para un solo espectador– y de tener como eventual referencia un director riguroso que la acompaña.

Al inicio, cuando repito una improvisación o una composición, tengo la sensación de perder la riqueza de los detalles y la vitalidad. Durante una improvisación las motivaciones –estímulos concretos, acciones interiores, imágenes, impulsos físicos– dictan su propio ritmo, y yo reacciono sin titubear. La acción/reacción parece ser la única posible: no la frena ningún juicio. Procedo sin interponer al accionar ni el recuerdo ni la necesidad de reencontrar lo que ya he hecho. Cuando repito para fijar, sé que debo aceptar el perder provisoriamente la naturalidad de lo que he hecho y la sensación de estar viva: todo parece mecánico. El recuerdo de la intensidad no corresponde a lo que alcanzo a evocar físicamente y aquello que me parecía fascinante la primera vez reaparece ahora como banal e insignificante. Solo luego de haber memorizado la partitura con el cuerpo al punto de poder olvidarla, vuelvo a encontrar la soltura que hace emerger sorpresas, sensaciones, imágenes, ritmos y significados de mis acciones. Descubro que el resultado originario contenía muchas más posibilidades de lo que imaginaba. Como el pianista cuyos dedos se mueven autónomamente, tengo la libertad de interpretar e “improvisar” cuando no estoy más sujeta a la técnica, cuando he incorporado y olvidado la partitura que ya es parte de mí.

## Antes, durante y después de la improvisación

Existen varios modos de improvisar y componer, y varios procedimientos útiles para repetir y recordar. Normalmente una improvisación en el Odin Teatret es fijada hasta en sus mínimos detalles. Todos los pasos, maneras de mirar, los ángulos del cuerpo, la distribución del peso, las tensiones y expresiones deben recrearse de manera idéntica al original. Cuando repito por primera vez una improvisación, trato de recordar el mayor número de detalles sin detenerme. Activo la memoria corporal y dejo que el flujo de las acciones me ayude a proceder. No me interrumpo para recordar conscientemente o para corregirme. Para las repeticiones sucesivas, en cambio, releo los apuntes tomados inmediatamente después de la improvisación, miro las imágenes grabadas en video o escucho las observaciones de los compañeros de trabajo que han escrito mi improvisación.

Inmediatamente después de la improvisación o del trabajo de composición tomo apuntes. Mis notas indican imágenes, movimientos o detalles que he observado a mi alrededor en el espacio. Son palabras clave o diseños que no describen la acción, sino que dan elementos que ayudan a fijar la acción como memoria física. La posición de un pie, una dirección, un ritmo, la cantidad de pasos, una asociación: lo escrito no sigue una lógica narrativa o psicológica, pero da una serie de datos sintéticos e independientes que me ayudan a reencontrar la acción con el cuerpo.

Puedo realizar una improvisación con una técnica de intervalos. Es un procedimiento simple que aplico cuando trabajo sola sin ayudas externas. Ejecuto un cierto número de acciones que estoy segura recordaré, me paro y las repito, luego prosigo desde el punto en donde me había interrumpido. Esta manera de proceder por intervalos para crear materiales se parece a la de la composición y no alcanza la profundidad o la carga afectiva de una improvisación sin constricción.

Durante una improvisación suele pasar que cometo errores o que emergen elementos que a primera vista no me gustan. La primera vez que repito una secuencia de acciones me resulta útil mantener todo, sin censura, sin agregar o sacar. Los errores y los “lunares”, incluso los rezongos, risitas incómodas y exclamaciones de impaciencia, no se eliminan porque pueden revelarse motivos de sorpresa y contribuir a cambiar el ritmo y el color del material. Generalmente son acciones que escapan a mi control y justificarlas se vuelve un desafío. Parece imposible insertarlas en la lógica que estoy siguiendo. Al inicio son inmotivadas y absurdas, pero encontrar la solución que volverá a estas

células ajenas, coherentes con el resto del organismo que está creciendo, me permite alejarme de los clichés habituales. En el Odin Teatret es casi una regla que durante los ensayos el director fije los errores.

La tendencia habitual durante la creación de una escena o de un personaje es la de tirar lo que decepciona. La insatisfacción nos induce a cambiar cada vez y a renunciar a andar con paciencia, en profundidad. Trato de atenerme a lo que he creado, incluso si considero que no alcancé el resultado que deseaba. Si cambio inmediatamente, no logro acumular, escrutar entre lo superfluo aquello que tiene valor, sondear las potencialidades del primer resultado. Trato de aprender del pescador que lanza las redes y mira atentamente entre las algas antes de tirar aquello que ha sacado del mar.

Durante los ensayos de *Cenizas de Brecht*, estando aún en mis primeras armas, mi orgullo, que no sabía defenderse con propuestas concretas, me hacía pensar que el director, Eugenio Barba, ideaba mil soluciones para hacerme notar lo menos posible. No tenía dificultad en buscar, sino en elegir y fijar. Nada me parecía lo suficientemente bueno. No tenía el coraje de creer que mis acciones podían ser interesantes. Me bastó una semana de trabajo con Eugenio para cambiar esta actitud. Entre las diez caminatas y diez maneras de sostener la cartera que me había pedido que preparara, elegía siempre las que me parecían más aburridas y banales. Luego combinaba una caminata con una posición de los brazos y con un modo de tener la cartera y el todo se transformaba adquiriendo significados y consistencias que jamás hubiera imaginado.

Alcanzo la densidad entrelazando y creando nexos entre elementos simples. Soy consciente de que mi material de actriz debe pasar por varios estadios de elaboración antes de llegar a un resultado satisfactorio. He notado que en el Odin Teatret las actrices y los actores que tienen experiencia tienden a componer e improvisar con simplicidad. Saben que será la elaboración la que volverá interesante la propia presencia y sus acciones. Han experimentado que repetir algo simple permite apropiarse más velozmente del material y así concentrarse sobre la larga fase de la elaboración. Los jóvenes, sin embargo, usan la improvisación como ocasión única para expresarse; se empeñan en presentar algo que consideran ya interesante.

La repetición crea raíces, da estabilidad y autonomía a mi material antes de insertarlo en un proceso complejo de relaciones con otras partituras, con el espacio, luces, imágenes, objetos, música, texto. La seguridad que adquiero con la repetición me prepara para salvaguardar mi material de actriz, pero también para estar disponible a los cambios y a las drásticas intervenciones de la elaboración. El material me da una identidad y con ella estoy lista para encontrarme con el otro y

los otros. La repetición me permite existir con convicción y con un poder persuasivo, cuando las partituras físicas y vocales están tan incorporadas que ya no pueden ser separadas de mi manera de ser en escena.

## La elaboración: por parte de la actriz

La elaboración en el Odin Teatret es la fase más importante del proceso creativo. Consiste en retocar las partituras extraídas de las improvisaciones y de la composición, cultivando con cautela, los mínimos detalles, repitiéndolos, cincelándolos, afinándolos, modificándolos. Durante esta fase se crea la unidad y la organicidad entre texto y acción, entre actriz y personaje, entre partitura y espacio. Lentamente, como una segunda naturaleza, a través de toda la artificiosidad del montaje, despunta la vida. Es el momento en que el espectáculo comienza a decidir por sí mismo. Durante la elaboración, los textos, mi material de actriz, las ideas o las imágenes propuestas por el director, se encuentran y se enfrentan para transformarse en algo que sorprende tanto a mí como actriz cuanto al director; una realidad que tiene una vida propia. Al final el contexto y la biografía individual decidirán el significado que cada espectador dará al espectáculo. Un mismo espectáculo, en diferentes países o en diferentes espacios de una misma ciudad, adquiere sentidos y valores diversos. La última palabra está en manos del espectador.

La capacidad de transformar una realidad subjetiva en comportamiento escénico cumple un rol importante cuando improviso y compongo. Durante la creación de mi material, pensamientos y sensaciones se manifiestan en acciones, son fijados y memorizados, transformándose en formas precisas y expresiones del cuerpo. Durante la elaboración, en cambio, resulta fundamental mi capacidad de reaccionar adaptando y modificando mis materiales a relaciones y circunstancias que surgen al encontrar nuevas tareas. Por ejemplo, debo darme cuenta de cuánto mi posición influencia la percepción del espacio escénico general o reconocer los impulsos en las acciones de otra actriz. Es interesante notar que las acciones de una de mis partituras, que para el director eran orgánicas cuando las hacía sola, pueden perder su *vida* momentáneamente apenas el material es inmerso en otro contexto.

Al inicio de los ensayos, la forma, la amplitud, el ritmo y la fuerza de mi acción dependen de la motivación que las ha generado. Cuando una acción es puesta en relación al texto, al espacio, a otras partituras, a la música, etcétera sus

características deben adaptarse para calibrar el efecto que debería producir en la nueva escena. Adaptando una partitura, trato de no perder los atributos originales y al mismo tiempo considero todo lo que me circunda para justificar mi comportamiento escénico en la nueva situación. No es un proceso racional que explica o sujeta un efecto a una causa, ni se articula según criterios narrativos. Es una manera de proceder que reconoce los signos orgánicos primarios y los elabora, aglutina, creando casi por casualidad “agujeros negros” de donde surgen significados para mí como actriz, para el director y para el espectador. Es un proceso de sensibilidad física que intuye cuánto y cómo reducir o cambiar mis acciones para volverlas aceptables y creíbles.

Durante los ensayos, los ritmos, la dirección y la intensidad de las partituras son redelineados por la elaboración del diálogo con otra actriz, basado en impulsos y contra-impulsos, y sus acciones y reacciones. De allí resulta algo no programado que se vuelve fuente de ulterior creación. Reaccionar al espacio, a los cambios de luces, a las réplicas de los compañeros, a un nuevo traje, es también un modo de individuar las potencialidades del personaje o del material que he preparado. Durante la “pasada” cotidiana de las escenas fijadas, me esfuerzo por crear conexiones –sinapsis– entre mis materiales y los de mis compañeros. Relleno así los tiempos vacíos y pasajes técnicos, y estoy *presente* de manera que el director no olvide que existo. El personaje o las partituras maduran cotidianamente reaccionando a lo que sucede, recordando las sucesiones, y afinando los acercamientos, intencionales o fortuitos, que suscitan asociaciones. Es una repetición que implica una adecuación continua a nuevas circunstancias, en donde incluso la mínima modificación, a causa de la presencia del director, sucede siempre con el máximo compromiso.

La partitura se enriquece al encontrarse con otras personas, con el espacio y las luces, con el texto y la historia: se modifica y se adapta manteniendo las motivaciones originales y encontrando otras contemporáneamente. Si, en la partitura, la acción es el impulso imaginario para tirar una pelota con las manos, y en la escena este comportamiento y las tensiones físicas que de él derivan son usados para sacarle el sombrero a otra persona, la acción deberá adaptarse a la distancia, a la altura y al tamaño del sombrero. Mantengo el impulso y la motivación originaria ya incorporados, sin permanecer fiel de manera obtusa a la forma que puede parecer extraña en la nueva situación. La cualidad dinámica de la acción originaria me permite elaborarla justificándola en el nuevo contexto, abriendo así una lectura más densa para el espectador que percibe otras informaciones dinámicas más allá de la anécdota de sacar el sombrero.

Sin la tensión entre fidelidad al núcleo dinámico de la acción originaria y la capacidad de adaptarse a un nuevo contexto, mi material de actriz presenta

escasas posibilidades de desarrollo. Cuando elaboro, debo reconocer el “corazón” de una acción, tutelar su esencia. Sobre todo cuando reduzco al mínimo la manifestación externa de la acción, debo saber mantener el centro de los impulsos en el torso, la distribución del peso y el fluir de la energía. El diálogo entre el respeto a las características subjetivas y objetivas del material originario y el cambio necesario, crea una tensión de la cual surgen imágenes y sugerencias que son sorprendentes incluso para mí y que me proponen una nueva comprensión de la acción.

El punto de equilibrio entre fidelidad y variación no es absoluto. Para cada caso específico encuentro los límites entre los cuales moverme, sin que la variación me haga perder la referencia originaria y sin que la fidelidad me impida integrarme en el nuevo contexto.

En el Odin Teatret el momento de la elección de los textos y de las historias que se presentarán, así como el momento en que se dan los nombres a los personajes, varía de espectáculo en espectáculo. A veces los personajes o textos son uno de los puntos de partida, otras veces el punto de llegada. En general, las decisiones son tomadas durante los ensayos. Cuando el marco temático y narrativo general es establecido, mi material de actriz se confronta otra vez con una situación que cambia su efecto y sentido y obliga a una ulterior elaboración.

## La elaboración: por parte del director

En el Odin Teatret, Eugenio Barba, como director, ha desarrollado una mirada perspicaz que descifra hasta qué punto una acción puede adaptarse a una tarea, sin perder su “corazón” de tensiones. Sus indicaciones para corregir el material de una improvisación o de una composición tratan de valorizar las características somáticas de la acción, su información dinámica profunda, sin entrometerse en mis motivaciones.

En los muchos años de trabajo, no recuerdo un único caso en el que Eugenio no haya respetado lo que para mí es la información profunda de la acción. Si el material que le presento no le interesa, Eugenio corta o elimina. Si por el contrario, le provoca asociaciones, comienza a seguirlo, elaborando mis acciones y poniéndolas en relación con otras partituras, textos, objetos o melodías.

Quisiera dar un ejemplo de este proceso de elaboración. Durante los ensayos de *El castillo de Holstebro*, parte del material que presenté al director era una carrera,

cojando un poco, con los brazos tendidos hacia el cielo, que provenía del espectáculo *El evangelio de Oxyrhincus*. Era Juana de Arco que corría detrás de los ángeles y dialogaba con ellos. Eugenio ha modificado esta partitura, pidiéndome que tuviera las palmas de las manos hacia la tierra para adaptarla al texto *La perra de Essenin*. En esta poesía una perra, resbalándose en la nieve, sigue al patrón que quiere ahogar a sus cachorritos. Eugenio no me ha sugerido que corriera como un perro desesperado, ni me ha dado indicaciones que influenciaran el “corazón” de mis acciones. Solo me ha hecho modificar la posición de las manos sin que esta intervención turbase profundamente mi partitura y mis impulsos físicos. Con la nueva posición de las manos la energía que antes se dirigía hacia lo alto, se dirige ahora hacia el suelo. A la imagen de Juana de Arco se ha sobrepuesto la de la perra. Juana de Arco no ha desaparecido para dejar lugar a la perra, sino que permanece como experiencia almacenada que vuelve más densa la partitura. Los significados están implícitos porque en el momento de presentar la partitura durante el espectáculo, generalmente, no pienso ni en la perra ni en Juana de Arco.

Hoy, el primer paso que Eugenio realiza iniciando el proceso de elaboración es eliminar lo que a sus ojos son acciones inertes y alterar mi material para potenciar el efecto de organicidad de cada acción. En la fase sucesiva Eugenio improvisa usando mis partituras, cambia la sucesión de las acciones, sus volúmenes y ritmos, corta y vuelve a coser, descompone y recompone siguiendo los hilos de sus asociaciones, mucho antes de que tengamos una idea clara del resultado hacia el cual estamos apuntando. Mi comportamiento escénico, que puede o no ser ya reconocible como personaje, lo guía a adentrarse en el ignoto panorama del futuro espectáculo.

Me esfuerzo por cooperar con el director que acelera o desacelera alguna de mis acciones. Transforma la cualidad de la energía de fuerte a delicada, y viceversa, o alterna esta cualidad, la somete a un proceso de reducción, altera el ritmo de una escena entera. Subdivide una acción subrayando las diferentes fases que la componen, hace que las coloree con características de introversión y extroversión o bien me pide que traslade una acción que involucra todo el cuerpo solo a una parte del mismo. Me hace tomar la partitura como referencia para encontrar un equivalente con la voz, o para manipular y servirme de un objeto. Una escena puede ser descompuesta y algunos detalles, pericias o ideas pueden pasarse a otra actriz o al grupo entero.

Para poder improvisar y descubrir lo que aún no sabe, el director necesita a menudo cortar las anécdotas de mi comportamiento escénico de manera que permanezca solo una masa de energía, de tensiones y dinamismos con sus potenciales significados contrastantes. El director *lava* las expresiones de mi rostro

y las tensiones inútiles en los dedos, brazos y piernas. Trabaja las asociaciones despertadas por el “corazón” de mis acciones. Es mi danza de impulsos y tensiones la que pone en marcha su fantasía, lo vuelve reactivo, creativo y lo empuja a soluciones desconcertantes, combinaciones inesperadas, quid pro quo, contrasentidos. Al mismo tiempo, no para de suministrarme informaciones técnicas que, detalle tras detalle, se aglomeran en una densa trama de hilos narrativos autónomos que —a veces en forma paralela, a veces amalgamándose, a veces desencontrándose— subsisten en el espectáculo ya terminado.

La comprensión de los numerosos significados y asociaciones que la partitura puede asumir y despertar pertenecen a un tipo de conciencia que no se puede explicar. Justamente en el Odin Teatret, para dejar trabajar esta inteligencia incorporada durante la elaboración del material, no hablamos de las motivaciones profundas y elegimos comunicarnos con un lenguaje técnico y neutro. La partitura es el punto de encuentro entre actriz y director.

El espectáculo crece durante los ensayos. La repetición diaria de todo el material acumulado, con todas las actrices y actores presentes en sala, es una situación de destilación fecunda. Se agregan escenas pequeñas, una infinidad de detalles son cambiados o eliminados, gradualmente el espectáculo emerge de la niebla y, misteriosamente también para mí, se presenta como una ciudadela de mil callejones en los cuales yo misma y el espectador podemos perdernos para seguir cada uno el propio recorrido.

Cuando creo materiales de actriz, para evitar simular, me es útil inventar equivalentes de la realidad que represento. Lo mismo vale para la elaboración, cuando afrontamos realidades que en el teatro no pueden ser reproducidas directamente sin caer en la falsedad y en el mal gusto. La tortura, la locura, el acto amoroso, la muerte, son experiencias recreadas a través de un complejo montaje de situaciones equivalentes. Hablando de la escena de Ofelia en el *Theatrum Mundi*, Eugenio explica que para representar la locura —o sea, dar al espectador la experiencia de ese estado particular de la mente— se necesita hacer enloquecer la escena entera, subvirtiendo las reglas de las relaciones habituales del espacio y del tiempo.

Generalmente, para comenzar, el director presenta un texto, un conjunto de textos o un tema que inspirará el proceso de trabajo. Es una verdadera improvisación oral de parte de Eugenio, es su “material”, sus ladrillos para la construcción de la casa: una colección de imágenes, visiones, oxímorones sugestivos, palabras obvias para aplastar como nueces, problemáticas contradictorias que se deben afrontar y nudos para deshacer con un único golpe de espada. Algunos temas de los espectáculos del Odin Teatret han sido biografías

y obras de escritores (Dostoievski, Brecht, Hans Christian Andersen), el encuentro entre los emigrados europeos y las tribus de América, el funeral de una canción (La Internacional), la biografía de una antropóloga contemporánea, la historia de Kaspar Hauser... En *El evangelio de Oxyrhincus* partimos de una imagen única: leones enloquecidos en el desierto. En Kaosmos el primer paso fue el tema de una improvisación: el nacimiento de un lobo. Hemos comenzado a preparar espectáculos de las formas más variadas: sin texto pero con numerosas partituras; con muchos volúmenes de poesías pero sin material de actriz; con un drama escrito del cual han sido eliminados algunos personajes; con improvisaciones fijadas pero sin una historia en común; con una escenografía o con una música; con danzas o trajes; sin saber qué cosa íbamos a contar o en qué puerto íbamos a atracar al final del viaje de exploración.

El título del espectáculo, que durante la elaboración puede cambiar, es un punto de referencia estable. Es la brújula que dirige los ensayos. Con el título, las preguntas que nos hacemos como actriz y director se vuelven más concretas y orientan el trabajo. Con el título, se establece una nueva tensión entre la elaboración del material y el tema que contribuye a la complejidad de la dramaturgia.

El tiempo es un factor fundamental en la elaboración. Las horas, los días y meses parecen repetirse iguales con sus dificultades, inseguridades y el cincelar meticuloso de los detalles. Los períodos de monotonía son vividos como interminables. Es como una bonanza que no hace avanzar el velero, solo raros momentos de viento dan la sensación de que la nave se desplaza y desliza levemente. En esta atmósfera enrarecida, intensa, saturada de tensiones en sí misma y con los otros, sobre todo con el director, el espectáculo, fatigosamente, va tomando forma y se transforma en un ser de siete vidas. Soy incapaz de contar la complejidad y simultaneidad de lo que sucede durante esta fase, porque requeriría la misma cantidad de tiempo que vivirlo.

Para llegar a resultados válidos, se deben encontrar obstáculos y resistencias, pasar por momentos de crisis y desaliento, tener la paciencia de esperar que los resultados aparezcan cuando lo consideran justo. En esta fase se intensifica la relación entre actriz, director y todos los que colaboran con el nacimiento del espectáculo, con altos y bajos, entusiasmos y conflictos, cansancio y recuperación, admiración y desconfianzas recíprocas. La cita cotidiana de los ensayos, las nuevas propuestas, las sorpresas que cada uno logra traer, la dedicación hacia un trabajo compartido, son aspectos que fundan nuestras relaciones profesionales como grupo. Nos esforzamos para darnos confianza mutua, sin la certeza de que un día el espectáculo remontará vuelo.

En el Odin Teatret, la última fase de la elaboración corresponde normalmente a los ensayos abiertos para estudiantes de todas las edades de las escuelas de

Holstebro. Como compensación escriben sus reacciones. Leyéndolas, verificamos si nuestro trabajo se ha transmutado en un fajo de energías que mueven al espectador. En el espectáculo final no deciden las motivaciones contenidas en el material de la actriz o las historias que el director cree contar, sino una vida independiente que sigue su propio y tortuoso camino. Las intenciones de la actriz y del director desaparecen para dejar lugar a un fresco vivo en donde ya no se distinguen las pinceladas individuales.



texto, partitura y  
subpartitura

---



## Un término útil y erróneo<sup>1</sup>

En torno al modo de pensar de una actriz se ha creado un halo de misterio y respeto que a veces me molesta. Esta *terra incognita* se convierte en un espejismo que deslumbra a quien la observa. Tengo la sensación de que mi presencia en un espectáculo se llena a veces de magia, independientemente de mi constante autoexigencia a nivel profesional. Es una magia que no logro tener bajo control. Es este tipo de magia la que provoca los espejismos.

En la Antropología Teatral se ha sustituido el término “subtexto” por el de “subpartitura”, un término más apto a formas de teatro no necesariamente literarias, en donde la actriz construye su presencia escénica mediante una forma de comportamiento vocal y físico denominada partitura. El término “subpartitura” alude a todos los procesos mentales y psíquicos sobre los cuales la actriz basa su trabajo. En este concepto se mezclan la técnica personal, los apoyos que mantienen viva la partitura, los puntos de partida para crear materiales, los pensamientos de la actriz antes y durante el espectáculo, las motivaciones del personaje, el mundo interior, las emociones, la energía, los recuerdos, las imágenes, las sensaciones y todo aquello que no logra expresarse en conceptos.

En mi trabajo de actriz hay terrenos en los cuales no quiero aventurarme demasiado con una mirada consciente. Quiero preservar la posibilidad de dejarme conducir por fuerzas que no domino, sabiendo que estas colaboran con mi proceso creativo. Solo así siento que se puede liberar la magia que ilumina ese instante en donde mi necesidad de ser actriz se encuentra con mis experiencias. Pero existen también maneras de trabajar con la subpartitura que son voluntarias, buscadas y guiadas por la práctica del oficio. Si como actriz logro absorber los métodos y las reglas, los ejercicios y el training y transformarlos en una técnica personal, individualizo también una estrategia pragmática que me ayuda a alcanzar resultados.

Eugenio Barba habla del “caballo ciego” para describir lo que conduce su labor creativa en un espectáculo. No es útil tratar de comprender cómo piensa el “caballo ciego”, pero es importante saber cómo dejarlo operar. Presupone la creación de una técnica personal que no tiene necesidad de ser analizada, pero

que abre espacios a su carrera. La subpartitura es para mí esta técnica personal, esta disposición a seguir o a determinar procesos corporales y mentales que se convierten en puntos de apoyo para mis acciones.

La subpartitura no solo se vincula con un flujo mental consciente basado en imágenes. El recorrido puede relacionarse con sensaciones físicas, abstracciones, informaciones que son percibidas de diferentes maneras por el cerebro y recordadas/olvidadas por una memoria que sitúo en las células más que en el pensamiento. Como actriz elijo el camino que mejor se adecua en ese momento a mi curiosidad profesional e individual y a las necesidades del rol. La subpartitura es para mí un proceso físico/mental invisible que acompaña de manera fija y fluctuante las acciones que ve el espectador.

## La canción del papel

En Brecon, Gales, durante la séptima sesión de la ISTA, mi “canción del papel” provocó una discusión. Cuando me pidieron que creara una secuencia de acciones inspirándome en “el libro”, mi primera preocupación fue la de no repetirme.

En aquella ocasión, en el salón donde trabajábamos en Brecon, no tenía nada conmigo, salvo mi cuaderno de apuntes. Así que traduje “libro” como “papel”. Transformé en reacciones las distintas posibilidades de una hoja de papel que arranqué del cuaderno, usando los sonidos que producía, las formas que asumía, la resistencia que sentía al desgarrarlo, los pedazos en los cuales se subdividía, la dirección en la cual la tiraba o la hacía volar. El papel roto, doblado, apelonado, agitado, comido, el papel usado para soplar, secar, cortar, se transformó en una secuencia de acciones físicas. Respondía simplemente a los estímulos que el libro/papel me suscitaba.

Para algunos observadores era difícil aceptar y escuchar mi “canción del papel”. Mi modo de trabajar, según un proceso que no apelaba a las profundas emociones del primer amor o de un padre que muere, generó una animada discusión. De nuevo he tenido que escuchar el postulado de que, como actriz, para provocar emociones debería sentirlas y que la comunicación con el espectador depende de la profundidad de mis sentimientos. Es verdad que para realizar material dinámico, la información de la cual parto debe ser importante y densa, pero para mí esto significa que es rica en detalles.

Era interesante ver cómo los observadores críticos en vez de ver materiales de una primera fase del proceso que yo como actriz y posteriormente el director debía elaborar, veían resultados que para ellos no funcionaban. El ruido de un trozo de papel que se arranca podría despertar ecos profundos de una experiencia vivida: una carta llegada demasiado tarde, el embargo de los muebles de la casa en donde habitaba porque mi padre no podía pagar los impuestos, mi primer dibujo, una poesía de Montale... ¿Por qué debería poder reconocer conscientemente y describir estos ecos profundos de la experiencia transformados en acciones a través de mi técnica de actriz? ¿Por qué es tan difícil entender que el cuerpo recuerda y la acción contiene una cantidad tal de informaciones que la conciencia no podría jamás dominar?

Leía un artículo sobre la guerra en la ex Yugoslavia del 1992. En el texto estaba la palabra “omission” que había sido usada poco tiempo atrás en una carta que me había enviado alguien que no me quiere bien. Se confrontaron dos experiencias desagradables. Puedo reconocer ahora este nexos, pero no individualizar las infinitas asociaciones que forman parte de mi bagaje de conocimientos. Justamente estos cortocircuitos de la experiencia son fundamentales para dar a mis acciones determinada cualidad de colores, ritmo, intensidad. No importa que mi mente por su parte sea consciente de estos pasajes, es necesario que la integración de mi cuerpo/mente de actriz use su inteligencia particular en acciones que contengan esos pasajes. Durante el proceso de trabajo, como actriz, no estoy interesada en un viaje introspectivo para conocerme a mí misma, sino en proteger el modo incomprensible de razonar de las células, concentrándome en cómo darles espacios abiertos para fluir. Prefiero sacar la atención de mí misma, sin explicarme aquello que siento, para dedicarme a los pasos necesarios a fin de que sea el trabajo y lo que produzco los que me hablen.

## El pensamiento

Cuando se dice, y digo, que una actriz debe estar en el presente de la acción, ser un todo con lo que está realizando, se piensa generalmente en un cuerpo/mente cuyo pensamiento está unido a la acción, como si no debiera pensar en otra cosa. Sin embargo, durante un espectáculo, aunque estoy presente en mi acción y totalmente concentrada, descubro la presencia simultánea de otros pensamientos: observaciones técnicas, simples constataciones, nuevas interpretaciones del espectáculo. Puedo pensar: “No se ha encendido la luz, ¿por qué?”; “Se ha roto el

cierre del pantalón de T., se lo haré notar en la próxima escena”; “Me olvidé de poner la estola en su lugar”; “Estamos dilatando el ritmo”; “El tono es demasiado alto”. Puedo pensar: “Me duele el estómago”; “Qué viejito simpático en la tercera fila”; “El restaurante está cerrado esta noche”; “Luego tenemos que desmontar”. Puedo pensar: “Esas son las monedas con las cuales le pagaron a Judas” (mirando a Tage Larsen que como el Gran Inquisidor en el espectáculo *El evangelio de Oxyrhincus* tira el brazalete con medallas de monedas y se refriega las manos); “Ese es el ruido del sillón en que los ancianos de un geriátrico esperan la visita de un familiar” (mientras soy Doña Música en *Kaosmos* sentada en el taburete, refunfuño y espero al Hombre del Campo luego de haber dicho: “Y allí permaneció días y años”); “¡Ah! me dirijo a la muerte, no a una persona” (mientras soy la joven vestida de blanco en *El castillo de Holstebro* digo una poesía de Safo con los brazos hacia Mr. Peanut, el personaje de la cabeza de calavera).

¿Acaso todos estos pensamientos tienen alguna influencia sobre los espectadores? Creo que puedo estar *ocupada* por pensamientos diferentes sin que ellos debiliten mi presencia escénica, pero no puedo estar *preocupada* por ellos. Los pensamientos no deben ser ni el centro de la atención, ni determinar el acento del conjunto. Sobre todo no debo pensar en la partitura y crear así una separación en donde como actriz recuerdo, ejecuto y decido la acción en vez de ser acción. Cuando mi pensamiento vuela junto con la acción, concentrado y listo para aventurarse en diferentes direcciones, preparado para descubrir, comentar y tomar decisiones, sé que he logrado construir una situación en donde luché contra el peligro de convertirme en un robot que conoce solo su camino ya establecido. El pensamiento es libre aún estando profundamente enraizado y presente en la acción.

Estoy lista para reaccionar ante cualquier cosa que suceda; estoy presente mediante la precisión de la partitura que se recuerda a sí misma, no estoy ausente en un esquema que me oculta aquello que sucede a mi alrededor. Luego de haberse liberado de la dificultad de recordar, el cuerpo es inteligente, está listo y no automatizado.

De esta manera, pueden resplandecer en el espectáculo esos instantes de iluminación emocionantes en donde repentinamente dos elementos se encuentran y creo que he aferrado algo. Para llegar a este estado necesito haber aprendido a tal punto la partitura que puedo olvidarla, que la repetición continua haya hecho la vuelta en círculo para volver a ser siempre como la primera vez, que la constricción de los detalles fijados se haya vuelto un pozo de visiones desconocidas. Es un estado que consigo trabajando obsesivamente sobre los detalles durante los ensayos y luego de haber hecho el espectáculo al menos treinta veces.

Como actriz atravieso diferentes fases, y cada fase tiene sus particularidades para mantener vivo e interesante el trabajo, ante todo para mí. Al comienzo está la dificultad de recordar, la emoción y el temor de encontrar a los espectadores. Luego, en las giras, la dificultad de adaptarse a las nuevas salas. Y después, al sentir la seguridad de las repeticiones, me doy nuevas tareas en el espectáculo o bien elijo una actividad paralela durante mi jornada que funcione como estímulo. En cada espectáculo descubro perspectivas inesperadas, nuevas historias, conexiones y significados, detalles escondidos en las acciones repetidas de igual manera durante años.

## La subpartitura de la creación

Debo dar un paso atrás para hablar de la subpartitura en la fase en donde son creados y elaborados los primeros materiales. Sólo así se puede comprender cómo la subpartitura en el espectáculo contiene todas las informaciones de las diversas fases del proceso en un único tejido indisoluble que olvida y recuerda, que va hacia delante y hacia atrás en el tiempo.

En los primeros años en el Odin Teatret el training, la improvisación y el espectáculo permanecían para mí como mundos separados. Fue luego de un largo y paciente trabajo de Eugenio sobre una de mis improvisaciones, durante el cual desplazaba algunos milímetros cada movimiento, que me di cuenta de que el “yo” que aprendía a estar presente en escena, a modelar las propias energías y a volver real las acciones a través de los ejercicios del training era el mismo “yo” que debía dar forma a mis imágenes interiores en una improvisación y adaptarlas a las condiciones dictadas por el espectáculo.

Durante los primeros años, quería expresar y creaba materiales con representaciones mentales e historias lineales. El resultado eran materiales que si bien para mí tenían un sentido, muchas veces no alcanzaban a sorprenderme y a funcionar en el proceso de preparación de un espectáculo. Hoy sé que las reglas pragmáticas y los principios pre-expresivos —el trabajo sobre la presencia, sobre el ser creíbles frente al espectador prescindiendo de lo que se está representando— determinan tanto lo que digo a través de una improvisación como los significados que el espectador leerá en el espectáculo.

Elaborando en los ensayos una secuencia de acciones, independientemente del tema o de la historia, la cualidad de energía fuerte y mórbida, el ritmo rápido y

lento, el carácter extrovertido e introvertido, las diferentes direcciones en el espacio, el tipo de equilibrio, la coherencia elegida, se entrelazan en variaciones y oposiciones que vuelven orgánico el comportamiento escénico. Siguiendo estos principios, improvisando o componiendo, el modo de ser de un personaje, los significados o las emociones, son un resultado no buscado a priori, sino algo que me puede sorprender. Cuando abandono el punto de vista del que quiere contar descubro que soy narrada.

Como actriz me apoyo en la subpartitura primero para crear materiales, luego para mantenerlos vivos y más tarde aún para sentirme viva. Para crear un personaje, dar cuerpo a un texto o a una coreografía de movimientos, para resolver una exigencia técnica, el problema es siempre cómo traducir la tarea, el tema, la persona imaginaria, la palabra y el concepto en un comportamiento tangible que pueda dar la sensación de plenitud y vida.

La subpartitura se vuelve la estrategia personal que elijo para crear referencias frente a las cuales reaccionar. Puedo elegir analizar las características de un personaje para hacerlo caminar de un cierto modo o caminar de una manera determinada para construir las características de un personaje, pero la creación de material con raíces presupone siempre un proceso que se ramifica en detalles. No me ayuda pensar en general. Al final del proceso no existirá aquello llamado actriz “psicológica”, “física”, “distanciada”, sino un personaje que, si es creíble para el espectador, contiene los aspectos contiguos y contradictorios de un ser humano.

He utilizado diversos procedimientos y la lógica de la subpartitura usada en el momento de la creación ha cambiado mucho con los años. En *El millón* el material fue construido partiendo de una danza en pareja en donde las manos no se soltaban jamás, con el temple disciplinado que se encuentra también en los bailes de sociedad europeos, con el ritmo de las marchas, con el miedo real que sentía y la vanidad de querer mostrar un hermoso vestido mexicano. *El castillo de Holstebro* nació como una demostración de trabajo, dando la palabra a Mr. Peanut, el personaje sobre zancos que ya existía en los espectáculos de calle.

Hice improvisaciones en donde después de recibir un tema dejaba primero que mi mente se sumergiera en un flujo de asociaciones, luego comenzaba a accionar siguiendo imágenes y sensaciones claras, con la obligación de continuar sin pararme hasta que no hubiera terminado. He construido secuencias de acciones partiendo de los verbos de un texto, de los modos de estar sentada en una silla, de las oposiciones entre cabeza y ojos, del modo de caminar sobre las piedras en medio de un río, del descaro de ser jóvenes, de diez maneras diferentes de sujetar una cartera o infinitas formas de usar un pañuelo. He creado personajes a partir del contrario de sus características conocidas y he dejado que materiales contrastantes

crearan caracteres desconocidos. Para improvisar sin un tema, sustituí el flujo de las imágenes y asociaciones por el de la música o por el dinamismo de ciertos cuadros, la entonación de una canción o el ritmo de un texto. Pero también el placer de la danza, la sensualidad de la energía que vibra y respira, la belleza de un movimiento que reconoce su vitalidad pueden ser referencias que durante los ensayos me ayudan a encontrar y fijar la partitura.

## El orden caótico

La pregunta permanece: ¿por qué al escuchar esa música, al pensar en ese tema, al mirar ese cuadro, la consecuencia es aquella acción y no otra? Diferentes factores deciden en mi lugar: la información recibida, los principios que vuelven orgánica mi presencia escénica y el azar. De la misma manera en que el color rojo es excitante y el azul produce una sensación de tranquilidad, una frase musical determina un cierto tipo de movimiento, el dinamismo de un cuadro hace seguir ciertas líneas en el espacio, el conocimiento implícito de un tema provoca ciertas asociaciones que materializo a través de acciones que para mí se conectan con el punto de partida.

Las acciones son provocadas por una lógica que solo puede ser personal y cuya coherencia transmuta y traduce al mismo tiempo que reacciona a la información recibida. Pero incluso cuando el punto inicial de referencia es claro y detallado, y cuando se respetan los principios de la presencia escénica, las acciones que de allí podrían derivarse son siempre imprevisibles. Me digo a mí misma que en este caso el que decide es el azar, siguiendo el mismo orden caótico que regula el universo, aquello que hace depender un huracán del batir de alas de una mariposa.

No discuto con el azar. En el momento en que la acción fue elegida y la hice por primera vez trato de serle fiel. La vuelvo a encontrar, la salvaguardo y la repito hasta que en el proceso de elaboración del personaje o del espectáculo llegue el momento de modificarla. Este momento llega solo cuando he incorporado ya el material originario y su motivación: la partitura y su subpartitura. Durante los ensayos el material puede cortarse, reducirse, transformarse, manipularse, hasta volverse irreconocible. Pero el resultado final contendrá todos los niveles y las informaciones anteriores, embebiéndose en el tejido de impulsos e intenciones. Las motivaciones originarias, los nuevos significados que surgen, las acciones que ya no existen más, las informaciones contradictorias y las lógicas pertenecientes a distintas historias: toda esta experiencia forma parte del resultado final y es recordada/olvidada por la acción.

## La subpartitura en la repetición

Una vez fijada y creada la partitura, mi problema es mantenerla viva y cautivante. Como actriz soy y al mismo tiempo represento. Improvisando en torno a detalles que no cambian la partitura, pero que enriquecen mi sostén interior, me resulta útil saltar entre estos dos niveles: ser poseída por la acción y comentarla. El identificarme y crear distancia son para mí dos puntos de vista y modos de proceder que convergen en la acción. Trabajo con la conciencia de tener y de ser un personaje.

En *Talabot*, por ejemplo, en la escena del divorcio donde rompía el nido, el ritmo entrecortado con el cual decía el texto, el cansancio por la escena anterior, el ardor en la garganta por el tomillo que me cubría el rostro y que a la vez inspiraba, daba como resultado la sensación de alguien que trata de controlar el llanto y luego se abandona a la depresión de la renuncia. Al repetir esta escena trataba de mantenerla viva. Por una parte controlando la respiración quebrada por el ritmo del texto y la irritación del tomillo, por otro haciendo un comentario con una mayor o menor presión de las manos al romper el nido. Para subrayar el abandono podía exhalar totalmente en la pausa donde el texto pasaba de información a interpretación o bien reproducir en una palabra el tono lamentoso con el cual hablan ciertos niños noruegos. Podía llorar, dejarme llorar y cantar el llanto.

Me cuesta creer en estas motivaciones al escribirlas. Las palabras escritas, como el pensamiento racional, son demasiado lentas para el tiempo que tengo a disposición como actriz cuando estoy en escena. En la situación que no sé reproducir sobre el papel, estas referencias interiores viajan a una velocidad superior a la que se desarrolla la escena, nacen por sí mismas y coexisten. La subpartitura que mantiene viva la partitura fijada es una jungla de motivaciones, sensaciones y opiniones que ocurren antes de ser pensadas.

Cuando se presenta un espectáculo cada noche, durante dos, tres, cuatro o incluso diez años, su repetición puede influenciar negativamente la capacidad de mantener viva la partitura. Para prevenir este deterioro me ayudó darme nuevas tareas o crear procesos independientes al espectáculo. Por ejemplo, el cambio del idioma cuando actuamos en diferentes países me proporciona un obstáculo a superar. Puedo oponerme con nuevos elementos a los rasgos establecidos de un personaje, tornar ligeramente ambiguas las expresiones obvias, dar valor a cada sílaba en vez de dárselo solo a las palabras en el texto, buscar los tiempos muertos aún disponibles en el espectáculo e introducir diminutas posturas o movimientos. Puedo dejar que la presencia de los espectadores o de los otros personajes influyan en mayor medida

sobre mi percepción de las escenas o enriquezcan con nuevos minúsculos sonidos la sinfonía general del espectáculo. En otros horarios del día, independientemente de las funciones, puedo dedicarme a otras actividades con una energía complementaria a la que uso en el espectáculo. El efecto es una revitalización de mi motivación y determinación para continuar con las funciones.

## La subpartitura en el espectáculo

Mi precisión de actriz permite a los espectadores llenar de significados una acción y debería despertar en ellos reacciones, sensaciones, emociones. Cuando es el cuerpo/mente el que piensa, esta misma precisión llena la partitura de significados y afectividad, incluso para mí. La precisión provoca diversas reacciones en el espectador y en mí misma. Mientras estoy en escena, la precisión me despierta reacciones que no se repiten siempre de la misma manera.

La precisión –dar vida a un signo que puede ser solo ese, a una acción que contiene todas sus intenciones– es la única base verdadera sobre la cual puedo apoyarme siempre, aun sabiendo que algunas veces la aureola que reverbera estará cargada de magia y otras solo de profesionalidad. La precisión es mi “inteligencia” de actriz, que no sabe qué viene primero, si la intención o la acción: es la partitura que se ha hecho subpartitura y viceversa. Logro la precisión cuando no me pueden preguntar si es dictada por una motivación interior o por un movimiento físico exterior, cuando estos términos no son más relevantes y la técnica es ya vida escénica.

A los años en los cuales debía aprender a ser visible sobre la escena, le siguieron los años en donde he aprendido a esconder la técnica. Luego quería ser solo una danza de energía y mi ideal era una mariposa. Había pensado en llamar a este capítulo: “Subpartitura: bajo la piel de la acción”. Luego, leyendo un libro de biología, recordé que en la ciencia moderna no se piensa más en términos de dentro y fuera, arriba y abajo, sino que todo es materia en comunicación, sin confines, un flujo y un continuo interactuar. Entonces no me resta más que decir: subpartitura, otro término útil y erróneo.

<sup>1</sup> Este capítulo ha sido extraído de un artículo escrito en respuesta a algunas preguntas hechas por Patrice Pavis luego de una conferencia que realizamos juntos en 1992, en ocasión de la séptima sesión de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) en Brecon y Cardiff.



texto y subtexto



## Afrontar un texto

Tengo dificultad con las palabras, no aferro inmediatamente su significado y necesito tiempo para aprenderlas de memoria. No soy una persona que habla a gusto en público. Los problemas que he debido afrontar con la voz me han llevado a filtrar las técnicas habituales para interpretar un texto, adaptándolas de un modo inusitado a mis exigencias. Los puntos de apoyo que he encontrado no tienen necesariamente validez para otras personas. Los recorridos que he seguido demuestran solo la necesidad de una técnica personal y que se precisa tener confianza en la propia voz.

Tengo la sensación de que debo *olvidar* el texto para hacer surgir las palabras por sí mismas, concentrarme en alguna otra cosa, dejando así libre el significado para que llegue al espectador. Me sucede que, pensando directamente en el texto, mi memoria se bloquea: para continuar debo improvisar. Para recordar y *olvidar* dirijo mi atención a la música del texto, a las acciones ejecutadas por la voz, a las pausas de la respiración, a las personas y a los objetos hacia los cuales me dirijo, al autor y a las circunstancias en que ha escrito, a mi humor, a los detalles que determinan el color del timbre vocal.

Más allá del camino técnico que elijo para decir las palabras de un texto, me ayuda pensar en términos de acciones vocales. Cada inflexión, acento, entonación, pausa y vibración es la consecuencia de una acción ejecutada por la voz. La voz es para mí concreta, material, física porque puede accionar en el espacio como mi cuerpo. Localizar la acción vocal y saber que puede acompañar, subrayar o contrastar el significado de las palabras, o permanecer indiferente e independiente, incide sobre mi capacidad de exteriorizar con la voz y estimula mi deseo de exploración.

Afrontar un texto significa para mí en primer lugar decidir cómo decir las palabras. Para contribuir al crecimiento y dirección de una escena o de un espectáculo basado sobre un texto con musicalidad, inflexiones, visiones y personajes míos, necesito encontrar puntos de apoyo que transformen al texto escrito en acciones vocales y físicas: en monólogos o diálogos, en cantos o declamaciones, en sonoridades o silencios, en palabras mimadas o danzadas, en verbos, ritmos, vibraciones o dinamismos. Para facilitar la distinción entre los dos procesos en este capítulo, llamaré al punto de apoyo “subpartitura” cuando

se refiere a la creación de partituras de acciones físicas y “subtexto” cuando se refiere a partituras de acciones vocales.

Los puntos de apoyo para el cómo decir las palabras (subtexto) son las motivaciones y referencias que uso para decir el texto en un cierto modo, como la subpartitura lo es para accionar con un determinado comportamiento. Las motivaciones y referencias pueden ser para mí de tipo histórico, sensorial, psicológico, emotivo, intuitivo, abstracto y físico. Los puntos de apoyo para el cómo decir las palabras (subtexto) me son dados por el análisis del texto, por una partitura física, una estructura rítmica o musical, una melodía, una partitura vocal, una secuela de asociaciones o de reacciones a las situaciones en donde está inserto el personaje.

El subtexto puede permanecer implícito en la manera de decir el texto del mismo modo que la subpartitura es la motivación disimulada de la partitura física. Pero el subtexto –cuando, por ejemplo, es una secuencia de acciones físicas– puede incluso ser visible y audible en la escena donde digo las palabras. En este caso el punto de apoyo se vuelve el mismo material escénico y el procedimiento para encontrar el cómo decir el texto pasa a ser parte de la escena presentada a los espectadores. El subtexto, en este caso, más allá de cumplir su función originaria, se vuelve también intervención directa.

Uso el punto de apoyo que considero más eficaz o más interesante para mí según el texto, la escena, el personaje y el espectáculo. El modo de decir el texto depende de la situación escénica en donde me encuentro o del espectáculo que estamos ensayando. En un diálogo tomo en consideración la voz del interlocutor; en un monólogo respeto la cualidad vocal del personaje que interpreto. En una sala pequeña no grito demasiado fuerte. Diciendo el texto en francés presto atención a la dureza de su pronunciación, en español a la musicalidad específica de los diferentes países en donde se habla esta lengua. Cuanto más trágico es el contenido del texto, más mantengo la frialdad y la distancia; cuanto más poético, menos variaciones vocales agregó.

## El análisis del texto

El análisis del texto me permite extraer informaciones de las palabras escritas, transformar conceptos y símbolos abstractos en acciones vocales y modos de hablar.

Puedo concentrarme en los verbos extrapolándolos del texto. Encuentro acciones físicas correspondientes a los verbos y, luego, un equivalente vocal de las acciones

físicas; me inspiro en los verbos para fijar las acciones físicas que luego traduzco en modos de hablar, cantar o en sonidos. La cualidad de la voz, como consecuencia de las acciones expresadas por los verbos, colorea el modo de decir el texto. Si los verbos del texto son “ser”, “expresar” y “vivir” ejecuto una acción diferente para cada verbo. Para representar el verbo “ser” mantengo el cuerpo en una posición erecta, bien enraizada en el suelo, alzo un brazo hacia el lateral y cierro un puño que luego apoyo sobre una pierna flexionada; para “expresar” empujo hacia adelante con los brazos delante del pecho, suelto imprevisiblemente y levanto las manos al cielo; para “vivir”, mientras el torso se inclina ligeramente hacia atrás, los dedos de las manos vibran como un capullo que florece. Fijo estas acciones inventadas a partir de los verbos y las repito como acciones vocales: la voz cierra y apoya un puño, empuja y deja ir, hace el movimiento de los pétalos que se abren.

Con la voz no me propongo describir el concepto representado por la acción física, sino reencontrar las mismas tensiones e intenciones que he expresado con el cuerpo y manifestarlas con vibraciones sonoras. Luego adapto y fijo al texto la partitura vocal encontrada. Cómo digo el texto, en este caso, resulta del análisis de los verbos presentes en la frase, gracias a un proceso de equivalencia.

Subrayo las palabras importantes de una frase, incluso artículos o conjugaciones, desacelerando el ritmo y bajando el volumen. Consigo así un aumento de intensidad en la palabra subrayada. Otro modo de cambiar la cadencia y el acento en las palabras es a través de un cambio ficticio de la estructura de la frase, sobreentendiendo pequeñas aserciones. Por ejemplo, puedo decir la frase “Anoche soñé con salvar otras vidas aparte de la mía”, insertando palabras solo para mí: anoche (y no ayer) soñé (y no dormí) con salvar (y no asesinar) otras vidas (y no muertos) aparte de la mía (y no la tuya). El resultado de este procedimiento es similar al del subrayado; la acentuación de las palabras que son contradichas por otras que son solo pensadas da una lógica vocal al texto.

Encuentro inflexiones diferentes insertando una nueva puntuación en las frases transformándolas en preguntas, mitad preguntas, exclamaciones o suspensiones. Puedo decir: “¿Aquel hombre es tan bueno?” “¡Aquel hombre es tan bueno!” “¡Aquel hombre! Es tan bueno...” “Aquel hombre... ¡Es! ¡Tan... ¡bueno!” Otra posibilidad es decir una frase que tenga un significado contrario al texto calcando el sentido: “Aquel hombre es tan malvado” en lugar de “Aquel hombre es tan bueno”, exagerando el significado. Luego repito: “Aquel hombre es tan bueno” con la inflexión encontrada con la frase que expresa lo contrario. Esto me permite no conformarme con la primera solución obvia.

Podría incluso individuar personajes en el texto, extraerlos y hablar con sus voces, o bien colorear el texto con los rumores del ambiente o de los elementos

naturales presentes en el pasaje. Con un proceso similar al de la extrapolación de los verbos, circunscribo algunas palabras o conceptos y los personalizo con voces, y luego uso la cualidad vocal correspondiente a algunas partes del texto.

Las inflexiones de mi voz son sugeridas frecuentemente por las asociaciones despertadas por el texto. No tengo necesidad de permanecer fiel a los significados que tengo enfrente. No existen reglas sobre cómo seguir el recorrido de las asociaciones y traducirlas en cualidades o inflexiones vocales. Soy yo la que decide el recorrido a seguir. Si el texto no da informaciones al respecto, elijo si la luna brilla con una luz cálida o fría, si el viejo habla con una voz dulce o ronca, si el patio de la escuela contiene diez o mil niños que juegan juntos. Si la información está dada por el texto, incluso en este caso debo materializar la luz fría o cálida de la luna con una voz penetrante o blanda, anhelante o carnosa, azul, blanca o platinada, cristalina o llena de maravilla. Para volver sonoras las asociaciones que el texto provoca en mí me atengo a una lógica del todo subjetiva. De esta manera, el análisis del texto se transforma en un recorrido a lo largo del cual descubro siempre más elementos, sea objetivos como subjetivos, que elaboro y entrelazo sucesivamente.

## Acciones físicas como subtexto

Puedo decir un texto basándome en una partitura física. Pero mi voz debe saber seguir y respetar el ritmo, la intensidad, la energía, las direcciones, la amplitud de las acciones físicas sin interpretar las palabras. Debo saber el texto de memoria y de manera neutral de modo que mi voz pueda impregnarse de las tensiones de las acciones físicas que deciden así la sugestión de la elocución y, en consecuencia, el sentido de las palabras. Debo lograr tener una página blanca antes de poner los colores. Debo liberarme de la entonación automática que viene de la primera lectura, de la tendencia a respetar las pausas y el ritmo de la puntuación escrita. Debo anular las intenciones del raciocinio que querría inmediatamente interpretar el texto, creyendo saber más que el cuerpo. La consecuencia de la preocupación por comprender y seguir las decisiones del pensamiento es una voz separada de los impulsos del cuerpo que llega atrasada en relación a la acción. Para traducir en acciones vocales una partitura física, o bien para transplantar las cualidades dinámicas de las acciones físicas a la voz, mi cuerpo y mi mente deben ser un todo.

Traduzco en acción vocal la amplitud, las direcciones, los cambios de tensiones y la intención de la acción física como si tradujera de una lengua a otra con mi vocabulario personal. Elijo el equivalente vocal, transponiendo y adaptando la voz

a la acción física, de manera puramente subjetiva. Si corro, mi voz corre diciendo las palabras, acelera el ritmo y aumenta el volumen y la intensidad como si quisiera alcanzar a alguien que escapa. Si salto, mi voz se lanza hacia lo alto como cuando en un partido de fútbol, nos alzamos gritando “¡Gol!”. Si camino normalmente, mi voz se dirige adonde va mi mirada, el ritmo es calmó y uniforme, la entonación es semejante a un ruego sin turbaciones. Si brinco, la voz se sacude con una sucesión de ligeros impulsos hacia arriba, y si marchó como un soldado, los impulsos vocales se dirigen hacia abajo a cada paso. Si avanzo en cámara lenta, las vocales se alargan, hablo lo más lentamente posible, sin pausa entre las palabras y sin dividir las sílabas como si me moviera igual que una marioneta. Si me tiro en el suelo, mi voz trata de penetrarlo; si me extiéndó hacia arriba, mi voz se dirige al cielo.

Estas acciones son simples y es relativamente fácil traducir los impulsos físicos en impulsos vocales. Encontrar los equivalentes vocales con secuencias más complejas que contengan informaciones simultáneas y divergentes, compuestas por acciones creadas con improvisaciones o composiciones requiere de mi paciencia. Reconocer los mínimos detalles de los impulsos físicos y tener fe en la propia inteligencia corporal es un reflejo que se potencia con el tiempo y la experiencia. Descifro la partitura física como si contuviera una serie de indicaciones dinámicas para transmitirle al texto.

No existen reglas que permitan controlar si la traducción de los impulsos físicos a vocales es justa. Debo confiarme a la intuición que se ha desarrollado con los años de training. Por ejemplo, con una acción que va hacia abajo y tiembla, la voz puede descender de tonalidad y vibrar, o bien puede bajar el volumen y sollozar. Dos pasos ejecutados como si tirara un sutil hilo pueden dar una voz tenue, apretada y suspendida. Reproduzco la percepción de mi acción física con la voz decidiendo en el momento si las dos manos que aferran serán traducidas como un rugido o bien como un murmullo contenido en espera de sorprender a la presa. La intención es ya acción.

Si retardo el momento en que comienzo a decir el texto sobre cada acción de una secuencia física o, mejor dicho, si asocio palabras diferentes a las mismas acciones, tengo la posibilidad de encontrar para las mismas frases, diferentes inflexiones y ritmos. En efecto, iniciando el texto con una primera acción lenta, el resultado será distinto al que obtendré partiendo de la segunda acción en donde me alzo velozmente, o en la tercera cuando camino con pasos pesados. Elijo la acción que incide en la voz de la forma más apropiada para el texto, para luego eventualmente modificarlo en el curso de la elaboración sucesiva.

Si uso la partitura física para encontrar el modo de decir el texto sin que las acciones físicas sean visibles en la escena, al final del proceso la partitura física es

percibida solo como acciones vocales. En un primer momento, me resulta más fácil realizar contemporáneamente las acciones físicas y su equivalente vocal. La acción física ejecutada en el espacio me ayuda a controlar y a volver más exacta la traducción de los impulsos y dinamismos físicos en características vocales. Una vez que los impulsos y dinamismos son memorizados por mi cuerpo, absorbo gradualmente las acciones físicas y dejo que solo la voz opere en el espacio. Gradualmente el subtexto –las acciones físicas que sostienen el modo de decir el texto– es *olvidado* porque es parte integrante de la acción vocal. En este momento entra una nueva fase de elaboración: combino el modo de decir el texto con otras partituras físicas, adapto los resultados a las relaciones que estoy estableciendo con otras personas en escena, con el espacio circundante o con los objetos escénicos.

El texto y las acciones deben encontrar una danza común cuando el texto ya fijado en acciones vocales es montado en relación a una nueva partitura física. Los impulsos del cuerpo y de la voz son sincronizados siguiendo una música interna cuyo ritmo está basado en variaciones y contrapuntos adaptados a la lógica del texto. Adapto las acciones para subrayar, comentar, enriquecer o negar el significado de las palabras. La premisa para obtener un efecto de organicidad es la sincronización de los impulsos físicos y vocales.

Cuando la partitura física, aprovechada para encontrar el modo de decir el texto, es también la secuencia de acciones físicas que acompaña al texto, o bien cuando el subtexto es la misma partitura física de la escena, la sincronía entre los impulsos de las palabras y de las acciones ya está establecida. En este caso, busco nuevas variaciones, sabiendo que, por ejemplo, a una acción física fuerte puede corresponderle una acción vocal vigorosa y contenida, o de tonalidad baja, o un grito.

Las acciones físicas y vocales no deben necesariamente tener las mismas características que el significado de las palabras. Una frase divertida puede estar acompañada por una acción fuerte y brusca y por una entonación seductora. La misma frase divertida puede ser acompañada por una acción fuerte y brusca y por una entonación tan fuerte y brusca como la misma acción. Más todavía, la misma frase puede estar acompañada por una acción delicada y una entonación fuerte. No obstante las divergencias entre significado, acciones y entonaciones, y las diferentes características formales de la voz, para sincronizar el texto con las acciones las inflexiones del texto deben respetar el inicio, los cambios de tensiones y el final de cada acción física. La sincronización es particularmente importante en esa fase de la acción donde cambian la dirección del impulso, el ritmo y la intensidad, o sea, en los sucesivos pasajes tónicos a lo largo del recorrido entre el inicio y el final. Estos cambios de tensión acentúan o hacen florecer matices que inciden en la literalidad del significado de las palabras, con el efecto de subrayar algunas partes de la frase.

La distribución del texto sobre las acciones de la partitura física establece el ritmo de las palabras. Puedo decir una sola palabra durante la duración de una sola acción, explorando largamente la sonoridad de las vocales. O bien acelero: digo muchas palabras en el tiempo de una sola acción con el efecto de acentuar las consonantes. O bien elijo interrumpir el texto con una pausa: sostengo el silencio con la energía de la acción. Distribuyendo diversamente la cantidad de palabras para cada acción sucesiva, obtengo un efecto de variación de ritmo en el texto. Juego con el ritmo intercalando efectos de sorpresa: es un proceso que requiere de mí un tenaz sentido de la unidad entre acción física y vocal para no perder su sincronía.

Para desarrollar este sentido de unidad me resulta útil acompañar la actividad física con la voz. El ejercicio que llamo los “trabajos” se me ocurrió al escuchar cantos de obreros y campesinos. Imagino que excavo la tierra, saco un balde del pozo, lustro el suelo, retuerzo los vestidos, enhebro hojas de tabaco, lanzo un paquete... y acompaño estos trabajos con sonidos, cantos, llamados, exclamaciones que me ayudan a ejecutarlos. No se trata de describir la actividad con un rumor, sino de sostener la acción física con la voz. Una vez encontrado el acompañamiento vocal eficaz, lo memorizo y lo repito junto con la acción poniendo por encima un texto. Me esfuerzo en respetar al máximo el color y la particularidad de la voz, pero sin comprometer la comprensión de las palabras.

Las acciones de “tirar” y “empujar” permiten ver claramente su efecto diferente en la voz y en consecuencia en el texto. Alternar la cualidad de empujar y tirar con la voz permite establecer una dinámica de atracción y rechazo que me resulta útil, especialmente en los espectáculos en donde no hay otras personas en escena a quienes dirigir la voz para crear variaciones. Empujando, tengo la impresión de ponerme en antagonismo con los espectadores y de mantenerlos a distancia. Tirando, es como si trajera a los espectadores a escena, seduciéndolos y creándoles curiosidad por las palabras.

El movimiento llama más la atención que la voz. Para hacer resaltar las palabras, mientras entrelazo el texto con las acciones físicas, debo reducir a menudo el despliegue de las acciones físicas en el espacio. Incluso la acción vocal derivada de una partitura física puede ser excesiva y distraer la atención del texto; entonces reduzco los efectos vocales. Absorbo las variaciones, las inflexiones y las variaciones de tonalidad de las acciones vocales, calibrándolas con la comprensión del texto y el dinamismo del cuerpo. El vínculo con las acciones físicas del subtexto persiste, pero no de manera obvia. La amplitud de tonalidad, el volumen, las sonoridades particulares se absorben hasta volverse casi habla cotidiana, pero las raíces de la acción vocal reavivan mi voz y las palabras.

## Acciones vocales como subtexto

Con el espectáculo *Talabor* decidí usar como subtexto acciones vocales en vez de acciones físicas. Me aventuraba con la voz en diferentes direcciones partiendo de distintos modos de cantar, hablar, rumores y músicas, y las fijaba en un diseño sonoro que luego transfería al texto. Imitando animales o lenguas extranjeras podía dar ritmo e inflexiones a una partitura vocal que usaba luego como base para el texto. La lógica que me hace encontrar el equivalente de un sonido ronco y duro de una lengua alemana falsa en un texto dicho en italiano siempre es personal.

El ejercicio de técnicas particulares como el jodel, una voz gutural, la producción de armónicos o el vibrato ha sido interesante no solo como exploración, sino sobre todo para adaptar estos efectos a un texto, manteniendo las variaciones y al mismo tiempo la comprensión de cada palabra. Sonidos labiales, nasales o guturales, sonidos que no utilizan la vibración de las cuerdas vocales, sonidos con la boca cerrada, tonos musicales que afloran solo en las vocales, o secuelas de consonantes, deben encontrar una traducción a través de equivalentes que permitan el entendimiento del texto.

La acción vocal de la niebla que abraza una ciudad me ayuda a encontrar una voz cálida y envolvente. La entonación de la lengua china inventada me sirvió para una pregunta en *Las mariposas de Doña Música*: “Chiang Tzu, el filósofo, había soñado ser una mariposa; ¿o fue la mariposa quien había soñado con ser Chiang Tzu?”.

Para fijar una partitura vocal que sirva como subtexto puedo también hacer una improvisación. Improviso libremente con la voz a partir de un tema, luego repito y, para recordar, grabo o individualizo imágenes detalladas. Luego de haber fijado la secuencia de tonalidades y cualidades vocales reproduzco las mismas variaciones aplicándolas a un texto. En este proceso me ayuda primero cantar el texto y luego hablarlo. “Existe el silencio de los viejos, tan cargado de sabiduría que el lenguaje no puede expresarlo en palabras inteligibles a los que no han vivido”: a partir de esta frase, improviso sobre el amanecer. La asociación me viene al pensar en la sabiduría y en la vejez de la naturaleza que no puede explicarse en palabras. La voz crea el espacio brumoso que precede al alba, la primera sensación de luz y el sol que se levanta, resplandece y calienta. Repito la tonalidad de la improvisación primero como canto, luego con palabras distribuidas en las diferentes acciones vocales. Al final repito el texto con el recuerdo de la improvisación sin evidenciar las tonalidades.

Una partitura vocal aplicada a un texto puede fijarse también en base a otros tipos de improvisaciones vocales. Por ejemplo, de los primeros versos de la poesía de Edgar Lee Masters *Willard Fluke*: “Mi mujer perdió su salud y se deterioró hasta

pesar apenas noventa libras”, puedo tomar la palabra “pesar” e improvisar acciones vocales a partir de ella. De los versos sucesivos: “Entonces esa mujer, que los hombres llamaron Cleopatra, llegó entre nosotros”, elijo “llegó” para improvisar otros sonidos. Al final utilizo estos sonidos para decir toda la poesía. Podría proceder incluso de otra manera. Podría improvisar libremente con el recuerdo de la poesía. Luego, interpreto el texto sobre la base del recuerdo de la improvisación sedimentada en mí. Es la repetición la que le permite a mi cuerpo memorizar y mantener la estructura y la cualidad de la improvisación para adaptarla a un texto y proponerla al director. Improvisación y repetición se integran para permitirme memorizar dejando que mi cuerpo piense por sí mismo.

También la interpretación escandida de un texto diferente al que debo decir, me sirve para fijar una acción vocal que puedo aprovechar como subtexto. Leo el texto como una fábula contada por una abuela, como un presentador de televisión, un comentarista de un partido de fútbol, un profesor de escuela, una declaración de amor, una boa que se acerca a su víctima, un duelo con espadas, una pelota que juega con las olas del mar, una gacela que se pliega para beber en el arroyo... Creo una partitura vocal con una sucesión de personas y personajes, imitando las voces de las estaciones, de los ríos y cascadas. Aplicando luego esta partitura vocal al texto, utilizo diferentes fragmentos para las diferentes frases. Con los sonidos de una boa puedo encontrar muchas variaciones para susurrar un texto. Un sonido labial de una cascada de agua puede transformarse en consonantes que estallan o tartamudean. Un sonido gutural que imita a un chanco puede terminar como un texto tragado o vomitado.

La imitación de la cualidad vocal de los pastores sardos o corsos me ha ayudado a encontrar la voz de mi personaje Mr. Peanut. He comenzado con la simple imitación de su canto, manteniendo la misma característica incluso para un texto hablado. Luego saqué gradualmente el sonido gutural llegando a una voz relajada que grazna. La sensación era la de llevar el sonido gutural desde el paladar superior hacia el interior de la garganta. Mr. Peanut habla con los diferentes estadios de esta voz cavernosa. Sus diálogos, con su comicidad o dramatismo, me inspiraron para desenvolver esta voz cavernosa, pasando de una técnica a la otra y alternando tonos muy bajos y relajados con tonos altos e intensos.

Mi voz tiene un temblor natural. A veces trato de controlarlo, otras en cambio me divierto siguiendo el movimiento ondulatorio, por ejemplo, cantando acompañando las modulaciones de canciones hindúes.

Cuando comienzo con técnicas vocales con modulaciones tonales fuertes y efectos espectaculares, la aplicación de las mismas al texto me demanda un proceso de reducción gradual. Para volver persuasiva la voz y comprensible el

texto, para dar a los monólogos y a los diálogos características aceptables, incluso si se alejan de la manera de hablar de todos los días, es necesario que reduzca la partitura vocal manteniendo solo la esencia, la imagen o el recuerdo del punto de partida.

## Melodías y músicas como subtexto

Utilizar una melodía para decir un texto es uno de los modos que he encontrado para acercar las técnicas del canto y del habla. Elijo melodías e inserto el texto sobre ellas, respetando lo más posible el ritmo y las tonalidades. Alargo una vocal o introduzco pausas para adaptar la métrica del texto al canto. No todas las melodías se adaptan a este proceso, pero no sé indicar una regla musical sobre la cual baso la elección. Sigo mi intuición, pruebo y elimino melodías que no son aptas. Puedo elegir una música alegre para un texto dramático, o bien un canto melodioso para dar relevancia a las imágenes de una poesía. Elijo canciones que me atraigan.

Luego de haber cantado el texto, dejo gradualmente desaparecer la melodía. Cambio la proyección de la voz, sin sostener los tonos durante su duración melódica, especialmente al final de las palabras. Repitiendo, dejo caer siempre más las notas musicales hasta tener la sensación de tocarlas solo durante fracciones de segundos. Al final la melodía permanece como una reminiscencia, que sin embargo ha decidido las inflexiones y el ritmo del texto. Puedo siempre volver a este subtexto musical, cantando de nuevo la canción. Una vez que la melodía es absorbida en la manera de decir el texto, la música para quien escucha no es más reconocible y el texto asume otras características melódicas también para mí. Este proceso me resulta particularmente útil cuando traduzco diálogos y monólogos de un espectáculo en la lengua de los distintos países adonde llegamos con las giras.

En el intercambio entre música y texto también me resultó útil el proceso contrario, o sea, reconocer la melodía en el habla. El músico Michael Vetter me pedía que dijera una frase, y que repitiera su entonación, hasta fijar la melodía en el oído y luego trasformarla en frase musical. Utilizo este procedimiento incluso trabajando con personas que piensan que no pueden alcanzar una determinada nota, o que imaginan que la voz hablada tiene pocas variaciones. Las tonalidades musicales pueden reconocerse asociando las notas con sonidos de pájaros o animales, con diseños, con los movimientos de la mano.

En el habla las notas no son sostenidas, cambian más rápidamente y en fracciones de tonalidad que nuestro oído musical no está habituado a captar. En el habla la influencia de los tonos armónicos que nos permiten reconocer la diferencia entre una vocal y la otra, por lo general no son escuchados musicalmente, sino como variaciones de inflexiones, timbre y colores de la voz asociados al significado de las palabras o al estado emotivo de quien habla. El ejercicio de pasar de la voz hablada a la cantada me ayuda a comprender mejor las estructuras musicales y las posibilidades vocales cuando me aventuro en los territorios de la voz, para mí siempre más vastos y misteriosos.

La música es para mí una referencia importante. Modelo el texto como si fuera una composición musical, aprovechando las estructuras melódicas de cada vocal, los *glissando* e interrupciones, el impacto de cada consonante. La música no es necesariamente armónica, pero da una gran libertad para encontrar variaciones que despierten incluso el nivel emotivo del texto. La variación de las tonalidades armónicas en el interior de la misma nota, aumenta enormemente las posibilidades de dar forma a una sola sílaba o a una sola palabra.

La composición musical me ayuda también a tener la sensación de construir el sentido de las frases, la musicalidad y el ritmo de un texto poético, la rima en un largo monólogo, las variaciones vocales en un espectáculo entero. Con cambios de intervalo o de tono establezco la puntuación, el pasaje de una frase a otra, el subrayado de un significado, la sensación de hacer una pausa en el fluir de las palabras. Esto me demanda la capacidad de pasar sin pausa de un timbre vocal a otro, como en el caso de una acción física donde debo saber pasar sin dudas de una caminata a una carrera.

A veces improviso libremente con la voz, sin seguir principios, imponerme reglas y referencias, o buscar resultados para recordar y fijar. Son momentos felices difícilmente repetibles. Termino, aplacadamente, este río de sonidos impetuosos y tenues, exagerados e introvertidos, con la poesía de T. S. Eliot sobre las sirenas y el efecto de su canto en quien las escucha. Después de todas las variaciones posibles, el texto simplemente dicho contiene las posibilidades de aquello que ha pasado por él y sugiere la potencialidad de lo que podría acaecer.



el personaje



### Identidad de los personajes

En un espectáculo del Odin Teatret, los espectadores ven personajes, incluso si han recibido su nombre recién al final de los ensayos y si yo como actriz no los he construido intencionalmente, sino que afloraron del montaje de acciones que he creado usando otras referencias. Mi material de actriz puede estar constituido por improvisaciones o composiciones sobre temas que no tienen nada que ver con el personaje. El conjunto de las partituras físicas y vocales, entrelazadas con el texto y con las acciones de las otras actrices y actores, acompañadas por una determinada música, crean en el espectador la impresión de un personaje. Pero el trabajo sobre el personaje puede también ser el punto de partida para crear partituras, suministrando informaciones y estímulos. Invento y compongo cómo camina el personaje, cómo se sienta, habla, o bien lo uso para una búsqueda histórica cuyas informaciones me inspiran para construir un comportamiento físico.

Puedo crear un personaje investigando su psicología, su pasado, el ambiente histórico al cual pertenece, o bien encontrando sus posibles modos de moverse y posar. Existen para mí muchos puntos de partida para descubrir el accionar del personaje. Busco indicios que me permitan realizar los primeros pasos: miro diseños y pinturas, escucho música, decido colores y objetos, elijo caminatas, imito otras personas, recuerdo eventos, ilustro una historia, uso la imagen de un animal, pienso en una biografía o en una motivación emotiva. Localizo referencias concretas traduciendo los temas, las informaciones biográficas o de temperamento en un lenguaje personal que me ayuda a proceder. Esta particular manera de accionar será luego la que junto al traje, al modo de hablar, al significado de las palabras que dice y a la situación en donde está inmerso, hará surgir al personaje que estará frente al espectador.

Los espectáculos del Odin Teatret permanecen en repertorio durante mucho tiempo y no son tantos los personajes que he representado a lo largo de estos treinta años. Algunos han existido solo en los espectáculos para los cuales fueron creados, otros continúan teniendo una vida propia independiente del marco en el cual han visto la luz. Hay personajes a través de los cuales he dicho algo y otros que me han hecho decir cosas que no sabía. Hay personajes que conviven conmigo durante dos o tres años solamente, otros que me acompañan desde hace veinticinco años.

Los personajes que sobreviven más allá del espectáculo son aquellos sobre los que puedo decir que conozco su identidad independientemente del espectáculo para el cual nacieron. Tienen una manera propia de moverse, de gesticular y hablar, y pueden entrometerse e interaccionar en las situaciones más variadas, emigrando de su espectáculo originario para instalarse en otros contextos. Son personajes que he creado pensando directamente en su forma de ser. Los personajes que desaparecen con el espectáculo son frecuentemente el resultado de un proceso en donde las improvisaciones y composiciones tenían temas e intereses autónomos al personaje que debía representar, en donde el personaje es el resultado del montaje de mis acciones en una circunstancia dada, no algo que he tratado de manifestar directamente.

En la creación ex-novo de los personajes, como en la interpretación de un personaje cuya parte ya existe antes de iniciar los ensayos, debe existir en mí una parte misteriosa que no controlo. Este enigma mantiene viva mi relación entre actriz y personaje incluso luego de años de representaciones, permitiéndome escrutar en cada espectáculo nuevos matices de su humor y temperamento.

En los primeros años, para acercarme a un personaje dedicaba mucho tiempo a los trajes. Elegía las telas sin prisa, diseñaba modelos y cosía. Una vez que el traje estaba listo, pasaba otras tantas horas lavando, planchando y agregando pequeños detalles. Cintas, hebillas para el cabello, anillos, medias, cordones... eran todos elementos que me ayudaban a encontrar las raíces del personaje partiendo de su revestimiento externo. Mi primer traje en el Odin Teatret era violeta, un color que en el teatro y en el cine dicen que trae mala suerte. Fue usado una sola vez con los zancos. Luego cosí una falda con franjas que tenía la forma de un conjunto de hojas, un vestido de terciopelo negro contorneado de encaje blanco, los pantalones y la casaca de algodón con bandas verdes inspirados en los trajes del training.

Al lado de los personajes de los espectáculos, verdaderos y propios, creaba figuras provisorias para intervenciones de calle o proyectos que luego no fueron realizados. Una de estas figuras acompañaba la parada del espectáculo de payasos. Sobre pequeños zancos verdes, mi payaso tenía una larga falda de seda que me escondía cuando la alzaba sobre la cabeza. Con ella comencé a utilizar la feminidad, la suavidad y la alegría como características de un personaje.

En los primeros espectáculos, cuando me concentraba solo en *funcionar* en escena, el traje tenía gran influencia en el decidir quién era. Para *El millón* (1978-1984) tenía un amplio vestido negro mexicano de encaje. Lo había usado en el training y había descubierto que el baile acrobático con Tage Larsen se ampliaba con el vestido. Se lo propuse al director y fue aceptado. No pensaba

en un personaje, sino en cómo mantener el equilibrio mientras bailaba velozmente, en cómo tocar el trombón a tiempo con los otros instrumentos, en cómo salmodiar los textos que el director me había confiado. *El millón* había comenzado como espectáculo sobre la vida y obra de Bertolt Brecht y yo había recibido el rol de la Señora Peachum, la madre de Polly Peachum en *La ópera de tres centavos*. Este nombre me quedó incluso en el espectáculo que luego se transformó en *Cenizas de Brecht* (1980-1984). Cuando reconocimos las diferentes individualidades de los dos espectáculos —*El millón* y *Cenizas de Brecht*, sobre las cuales trabajamos casi contemporáneamente— el vestido mexicano quedó para el primero y el nombre del personaje para el segundo.

En *El millón* bailaba con los pies descalzos, como en el training. Jamás hubiera logrado hacer la misma danza con los zapatos. Se agregó a propósito una escena en donde me sacaban los zapatos para justificar que el elegante personaje estuviera descalzo. En la escena final estaba al lado de Marco Polo, un sacerdote viajero, transformado en un distinguido señor con frac. Yo sostenía en la mano su espada victoriosa y sonreía a los espectadores. El significado que podía tener para los espectadores lo que estaba haciendo no influía aún en mi expresión. En aquel momento me concentraba en hacer brillar la sonrisa en mis ojos de manera similar a cuando, en mitad del espectáculo, durante el curso de un funeral, trataba de hacer descender una lágrima respirando a través de los ojos. Imagino que mi personaje parecía romántico, ingenuo y sometido al *dandy* que me hacía dar vueltas en una danza vertiginosa y peligrosa. Era consecuencia del montaje, no un objetivo que me había propuesto.

Sólo el día en que leí el programa de mano de *Cenizas de Brecht* noté entre los personajes el nombre de Ilse Koch. Supe así que tenía también otro rol aparte del de la Señora Peachum. Una amiga mía de infancia se llama Ilse y me había contado acerca de sus homónimas, entonces estaba casualmente al corriente acerca de que Ilse Koch era la mujer del comandante nazi del campo de exterminio de Dachau. Pero hubiera podido representar este personaje para los espectadores incluso sin saber quién era. En ese tiempo, no era mi conocimiento histórico quien guiaba la evolución de mi conducta en escena, sino la interpretación que el director daba a mis acciones poniéndolas en relación con las circunstancias históricas con las cuales se había debatido Bertolt Brecht.

En *Cenizas de Brecht*, uno de mis primeros espectáculos con el Odin Teatret, mi voluntad no contaba mucho. Me sentía molesta por el estrecho vestido, las medias de nylon y los zapatos de tacón alto. Mi presencia era muy distinta a la del training con ropas que permitían toda posibilidad de movimientos amplios. Tratando de resolver mi torpeza, me dieron pantalones de piel y al final

encontré un par de pantalones japoneses con forma de falda larga, semejantes a pantalones de montar, y botas con lazos. Para aprender miraba a los otros y de tanto en tanto lograba recoger las sugerencias que me daban. Recuerdo que Else Marie Laukvik me aconsejó que me enrulara el pelo con una vieja plancha de peluquero calentada al fuego del Cocinero (el personaje de Silvia Ricciardelli). Aproveché la posición distinguida de mi personaje para resolver tensiones personales con otro actor e inventar una escena con una cachetada bien realista. Debía sonreír de manera distante y altiva durante todo el espectáculo: una verdadera tortura.

Mi personaje en *Cenizas de Brecht* encontró su verdadera naturaleza mucho después del estreno del espectáculo. Había una escena que me resultaba difícil: me acercaba a Kattrin, la hija muda de *Madre Coraje* interpretada por Iben Nagel Rasmussen, y exigía que me entregara sus tijeras. La escena era en silencio y sentía toda la atención sobre mí. Eugenio Barba pidió a Katsuko Azuma, la bailarina de Buyo Kabuki colaboradora de la ISTA, que me ayudara. Luego de su intervención, en las horas del training matutino me ponía las botas y trabajaba en colocar resistencias y pausas mínimas en las distintas fases de un paso. El tener una tarea tan concreta me ayudó a aceptar quién era en *Cenizas de Brecht*: comencé a sonreír desde adentro, descubriendo incluso el placer de la maldad.

Esta lección cambió la función del traje en los espectáculos sucesivos. No era más una cubierta, sino un vestido que me ayudaba a cambiar y a revelar los pliegues secretos del personaje. De allí en adelante para mí la profundidad del personaje depende de su humanidad y vulnerabilidad. Ambiciono crear una persona escénica impregnada de todas sus contradicciones, ímpetus y fragilidades.

Para *El evangelio de Oxyrhincus* (1985-1987) trabajamos con lo que llamamos “mármol”, secuencias de acciones creadas en parejas improvisando con un objeto: una silla, una escalera, un recipiente... Con un compañero fijaba acciones y reacciones con un objeto que teníamos juntos de manera que sirviese como vínculo entre nosotros. Por ejemplo, yo tenía las dos patas de una silla y mi compañero las otras dos. Yo giraba la silla hacia arriba y abajo y mi compañero estaba obligado a seguirme; luego él tiraba hacia sí y yo estaba obligada a desplazarme, etcétera. Cuando conocíamos la secuencia en sus mínimos detalles, la repetíamos sin objeto. Muchas veces teníamos que usar el objeto para asegurarnos que habíamos mantenido todas las tensiones correctamente. Teníamos que verificar que el bastón no se hubiera transformado en un elástico, que la silla fuera aún del mismo tamaño, que las manos tuvieran un recipiente y no una alfombra. Una vez garantizada la exactitud, incluso sin tener el objeto, repetíamos la secuencia cada uno para sí, sin el compañero. Teníamos así material individual para elaborar e insertar en el espectáculo.

Mi personaje, Juana de Arco, se movía sobre la escena aprovechando estas partituras elaboradas, pero para encontrar su alma fueron necesarias una improvisación y una frustración. La improvisación (de doble tema: “Aliosha Karamazov frente al cadáver del viejo monje Zosima que comienza a apestar; una jarra de agua que cae de la mesa y aún no se ha hecho trizas en el suelo”) me regaló la voz y una sensación de suspensión y excitación. Decía las palabras velozmente con tonos muy altos, como si hablara con los ángeles. De la frustración, debido a la imposibilidad de ser “madura” como los “viejos” actores del grupo, me vino la idea de trabajar como un potrillo rebelde. Soñaba con tener un caballo en el espectáculo. Había pensado en adiestrarlo como en un circo e ir cabalgando al teatro cada mañana. Me había incluso informado sobre cómo transportarlo en las giras. Este deseo se transformó en el punto de referencia para la construcción del personaje.

El director nos había dado la tarea de preparar un escenario para cada personaje. Mezclé elementos históricos reales de la Doncella de Orleáns con episodios de la leyenda del Rey Arturo y del Hada Morgana. Con Christoph Falke, el asistente de dirección, hicimos un primer montaje de escenas basado en mi escenario. Nos concentramos en particular en cómo realizar la muerte de Juana en la hoguera. Introdujimos, entre otras, una escena cómica semejante a un Kyogen en un espectáculo de Nô para la coronación del rey de Francia. Para esta escena improvisé el texto y las acciones en un estilo totalmente diferente al que estaba acostumbrada. Al escribir el libreto y asociar los textos, el espíritu rebelde y joven se acercaba a los primeros descubrimientos del montaje de la dramaturgia.

Luego de las búsquedas con el “mármol”, un día el director nos proporcionó unos trajes. Los había escondido detrás de un biombo y, con un orden estipulado extrayendo nuestros nombres por sorteo, uno a uno fuimos eligiendo un fragmento de vestuario a la vez. Ese mismo día, Eugenio nos preguntó qué personaje queríamos interpretar. Silvia Ricciardelli eligió Juana de Arco, yo hablé del potrillo. Cuando Silvia dejó el grupo, el rol de Juana de Arco pasó a mí, aunque en mi cabeza se agitaba todavía el joven caballo rebelde.

Adorné mi vestido y sombrero con riendas ecuestres. Hice una máscara-armadura de la cual colgaba por debajo del mentón un pequeño crucifijo. Cosí una túnica amarilla, y me puse vendas del mismo color en los tobillos pegádoles las espuelas. Me até los cabellos con una cola de caballo encintada como para un concurso hípico. Usé un bastón y una camisa blanca manchada de rojo como estandarte de Juana de Arco. Le agregué un corazón de plástico que se iluminaba con el ritmo de sus latidos, franjas rojas como riachuelos de sangre, y una corona de puntas de flechas usadas por los Yanomami, una tribu del Amazonas.

En cambio, Kirsten Hastrup, la antropóloga que representé en *Talabot* (1988-1991), fue el resultado de improvisaciones y composiciones que partían de mis intereses por resolver problemas vocales y por los recuerdos de un reciente viaje a India y Tailandia. Al repasar en mi mente los encuentros y las imágenes de los lugares exóticos que había visto me relacionaba inconscientemente con el tema del espectáculo: personas que habían elegido dejar su país para vivir y trabajar en otro lugar.

Iniciamos los ensayos de *Talabot* en una casa sobre la ribera del mar en Chicxulub, un pueblito de Yucatán en México. Por la mañana corríamos y hacíamos el training en la playa. Luego nos reuníamos para los ensayos en la habitación más grande de la casa. Cada una de las actrices y de los actores tenía la tarea de poner en escena tres episodios de la vida de Kirsten Hastrup, que ella misma había escrito, y preparar unos “nudos” –imágenes saturadas de contrastes– para cada uno de los personajes. En los intervalos de los ensayos preparaba material sola, y cuando me sentía segura, se lo presentaba al director. El alma de mi personaje surgió de una improvisación que no fue usada en el espectáculo. Por primera vez osaba cantar con mi voz un poco incierta y temblorosa, acompañada por reacciones físicas simples que ilustraban un panorama de recuerdos poco dramáticos pero intensos.

Era claro para mí que no podía copiar el modo de ser de Kirsten Hastrup, una docente universitaria danesa que vivía y enseñaba en Aarhus. Me parecía insensato pensar en imitar su modo de caminar, de dirigir la mirada y de hablar. Solo tomé la idea del traje, de un detalle que nos había contado: se vestía en *tailleur* para hacer sus conferencias.

El personaje en el espectáculo se comportaba basándose en un montaje de acciones fijadas como reacciones o acompañamiento a mi voz. La falda, los zapatos con un poco de tacón y el lápiz de labio me ayudaron luego a contener las formas encontradas en movimientos más reducidos, casi realistas, aceptables para una mujer que estudia, se pelea con el padre, se gradúa, trabaja como antropóloga en India e Islandia, tiene cuatro hijos, se divorcia y enamora de nuevo. Eugenio me sugirió que hiciera nacer mis hijos de mi cabeza como una divinidad griega y, entre mis cabellos, logré solamente esconder plumas, tres azules y una roja. Estas me condujeron al nido que rompía en la escena del divorcio.

Mi “Kirsten Hastrup” vivía sólo en Talabot, su existencia estaba indisolublemente ligada a las acciones de los otros personajes del espectáculo, al mundo que se creaba en la hora de representación con pescados y cervezas que me tiraban encima, las conchillas que aplastaba con mis pies, las hojas secas con las cuales revestía el suelo, y la máscara oscura hecha de una mezcla de tomillo y albahaca con la cual la

antropóloga cubría el propio rostro hundiéndose en la identidad del “otro”. El personaje emergía cada noche de una sucesión de acciones y reacciones conectadas y entrelazadas a las de mis compañeros y el recuerdo íntimo de mis viajes, lejana del teatro.

Quien conoce el Odin Teatret conoce también a Mr. Peanut, el personaje con la cabeza de calavera, que nació sobre zancos para *Anabasis* (1977-1984). Es uno de mis personajes autónomos que se niegan a morir con su espectáculo, que toman posesión de su destino, deciden por sí mismos y me guían hacia situaciones, textos y nuevos espectáculos, no siendo más yo quien los determina. Mr. Peanut ha viajado por las calles del mundo y me ha obligado a hacer mi primer “unipersonal”, *El castillo de Holstebro* (primera versión 1990-1997, segunda versión 1999). Vestido de mujer y sin zancos danza en *Oda al progreso* (1997- ) y se ha hecho dueño de la escena final de *Las mariposas de Doña Música* (1997- ), otro espectáculo en donde estoy sola en escena.

Los espectáculos unipersonales han hospedado a mis personajes más persistentes: Mr. Peanut y Doña Música. Se han transformado en emanaciones de mi personalidad, en alter ego con los cuales improviso y narro. Se merecen capítulos aparte.

En la interpretación de un personaje no cuentan solo los resultados visibles, sino también los desechos, los errores, los pasadizos ciegos que he encontrado. Sobre esto se explayará Dédalo, el personaje de *Mythos* (1998-) que me ha enseñado la importancia de penetrar en el laberinto donde existen múltiples caminos a seguir, incluso si hay una única salida.

## Mr. Peanut

Mr. Peanut es un personaje arquetipo del Odin Teatret. Un esqueleto alto y pesado colgado a una larga asta acompañaba las primeras paradas de calle del Odin Teatret en 1976. Luego se encarnó en el esqueleto de un niño pegado a un tambor, hasta que en 1977, con *Anabasis*, el espectáculo que con su *ejército* de actrices y actores recorría las calles de pueblos y metrópolis para remontar hacia el mar, le pusieron una calavera en la cabeza a Tom Fjordfalk, uno de los actores con zancos. Fue Tom quien le dio el nombre: por la forma de la cabeza y como alusión a un rico cultivador de cacahuates que era también presidente de una gran nación. En aquellos años Mr. Peanut era un personaje fuerte, duro y agresivo. Infundía miedo.

En 1980 Mr. Peanut cambió de carácter. Con tal de no tocar el bombo de *Anabasis* estaba dispuesta a enfrentar mi estado de vértigo y probar los zancos más altos. Mr. Peanut se volvió elegante: frac negro, guantes blancos, camisa de encaje y un pañuelo de seda roja en el cuello. Sus grandes piernas se cubrieron de plumas. Lo había heredado de Tom y ahora su cabeza estaba fijada sobre la mía.

Mr. Peanut bailaba como mi payaso y movía veloz las manos curiosas. La “muerte” coleteaba juguetera. Para mí Mr. Peanut no es la muerte. Sólo un día, durante una visita a un asilo de ancianos, he tenido miedo de la literalidad de sus rasgos. Pensaba que el cráneo sin cabellos, la boca desdentada, la cara hundida y la cavidad de los ojos se parecerían demasiado a las personas que habría de encontrar allí. Pero la reacción fue de hilaridad y diversión, mientras saltaba y bromeaba con los ancianos.

Con Mr. Peanut me presento. Con Mr. Peanut he hablado en una conferencia de semiótica, he estudiado antropología teatral en la International School of Theatre Anthropology, he hecho un *strip-tease* en la calle, he danzado samba, vals, candombe, he visitado redacciones de diarios, playas, supermercados, bibliotecas, iglesias, estudios de televisión, fábricas, piscinas, hospitales, aeropuertos, fuentes, mercados, escuelas, teatros, museos, prisiones... En muchas ciudades Mr. Peanut ha robado sombreros a los policías, anteojos a los maestros, helados a los niños, ha admirado las tetas de las mujeres, ha sido recibido por embajadores y ministros, por los poderosos y por aquellos que padecen su poder.

Mr. Peanut ha descendido doscientos metros en una mina en Gales, ha improvisado para tranquilizar a los desconfiados soldados antiguerrilla del aeropuerto de Ayacucho y seguido una procesión religiosa en un pueblito de los Andes. Se ha resbalado en la nieve en Suecia, ha hecho autostop en Salento, ha bailado en el barrio del puerto de Hamburgo, en la Fabrika ocupada de Bolonia, con los militantes de las Fiestas dell'Unità en Italia y con los activistas católicos de las poblaciones en Chile. Ha hecho manifestaciones contra un intento de golpe de estado en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, se ha quemado agujereándose el frac con los fuegos artificiales de la Pupa de Abruzzo, ha jugado a perseguirse con la Rangda balinesa, ha sido atacado violentamente en Oslo por una mujer aterrorizada, le han roto la cabeza de un golpe de porra en Chile, ha fundado un club en Blaneau Ffestiniog con niños que caminan todos como él sobre zancos, ha sido parado con determinación por un policía que quería sacarle una fotografía en el East Village de New York, ha vendido un Barong en el mercado de caballos de Lampeter, ha

comprado una gallina en el mercado de cabras de Mejdal. Ha bailado acompañado por tambores, tablas, gamelan, shamisen y conjuntos de rock. Ha jugado fútbol en Montevideo, ha cabalgado un elefante en Munich, ha aprendido juegos de niños en las playas de Yucatán y allí, sobre la arena, aprendió a caer. Ha estado en el dentista para rehacerse un diente en el hospital militar de Córdoba. Ha participado por más de veinte años en trueques del Odin Teatret, mezclándose con los burakumin de Osaka y con las jóvenes del barrio chino de Barcelona. Cuando regresó a Raquira, en Colombia, en donde años atrás el Odin Teatret había hecho un trueque, la gente pensó que era él quien en aquellos días había traído la lluvia y le hicieron ofrendas: guayaba y palta.

Mr. Peanut es curioso, vivaz, afectuoso; le gusta que lo lleven a pasear por las ciudades entre las personas que no conoce. No se hace muchas ilusiones pero es tenaz, continúa saliendo de la caja en donde lo tengo encerrado y paseando por el mundo. Su altura lo separa ligeramente de la gente para protegerse. Durante años ha sido la identidad detrás de la cual podía revelarme y esconderme. En *El castillo de Holstebro*, elegí otra vez a Mr. Peanut para hablar en mi lugar. Formula preguntas, reflexiona, revela en alta voz pensamientos secretos. Así, dialogando con él, dialogo conmigo misma.

Para una segunda versión del mismo espectáculo, le escribí una carta:

Holstebro, 24-2-1999

Querido Mr. Peanut

Durante los últimos años hemos viajado mucho juntos. Hemos visitado diferentes continentes, hablado diferentes lenguas y encontrado muchos espectadores incluso sabiendo que el verdadero viaje sucede sólo en nuestra mente y permaneciendo en nuestra habitación. Ahora hemos avanzado en este espacio íntimo circundado por el océano de la imaginación. Invitaremos a cada espectador a este castillo que puede estar en el salón de una casa, en donde la voz puede ser tan suave como para hablar de los latidos escondidos del corazón.

Evidentemente aquí no podías entrar con tus largas piernas de madera. ¡No hubieras pasado jamás la puerta! Por esto, ahora, luego de haber sido un gigante, pareces un enano dentro de tus pantalones acortados. Cuando envejecemos, en vez de crecer, nos volvemos más pequeños.

Juntos hemos encontrado sobre la orilla del mar un pedazo de coral: "Ya son de coral sus huesos" (los huesos de ella y los de él). Nuestro deseo ha sido apagado: la joven

vestida de blanco y el hombre de frac con la cabeza de calavera son ahora una sola y única persona. En la habitación secreta de *El castillo de Holstebro II* nos habremos de encontrar como nunca antes jamás.

Un abrazo

JULIA

## Doña Música

Uno de los hilos del espectáculo *Las mariposas de Doña Música* es el diálogo entre el personaje, la actriz y Julia, sin poder ya distinguir de manera clara entre mis diversas identidades. En el diálogo se metió incluso el director, poniendo en relevancia ese humorismo que se considera mío.

En la novela *Viento al oeste* y en el espectáculo *Las mariposas de Doña Música*, Doña Música habla de sí misma como personaje:

Yo soy Doña Música, soy el personaje de un espectáculo, *Kaosmos* (1993-1996). Mi nombre se inspira en el personaje de *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel, una princesa que susurraba “¡quien no sabe ya hablar, que cante!”.

¿Cómo he nacido? ¿Es la actriz la que me ha dado vida? ¿O soy yo, el personaje, que ha revelado a la actriz? ¿Es la actriz la que ha plasmado sus energías y las ha transformado en Doña Música? ¿O soy yo, Doña Música que ha modulado las energías de la actriz? Estas preguntas no me llevaban muy lejos porque el personaje es una tendencia, una tendencia a existir, como aquellas partículas que saltan y bailan en un átomo.

Mientras los personajes, los actores y el director se dedicaban a la creación del espectáculo *Kaosmos*, mi actriz, Julia, leía un libro de divulgación científica: *El tao de la física* de Fritjov Capra. Había subrayado algunos pasajes que indicaban el secreto de lo que quería hacer en el nuevo espectáculo: el infinito, ser o no ser, mutación y fluir, la sombra, lo que no se puede conocer ni aferrar, la danza y el danzador que son una sola cosa. Julia estaba sorprendida por la sabiduría de la física moderna que parecía reencontrar el conocimiento de las antiguas filosofías asiáticas. Quería traducir en la acción concreta de un

personaje teatral estos conceptos abstractos que le revelaban verdades que no podía aferrar.

Di mis primeros pasos escuchando una melodía japonesa que Kanho Azuma le había regalado a Julia. Descubrí cómo se movían mis brazos, las posturas de mi cuerpo y las posibles inclinaciones de mi cabeza. He comprendido dónde situar mi peso y dónde esconder mi fuerza. Acompañada por esta melodía, mi voz ha encontrado las entonaciones para la realidad de la ficción teatral.

Pero el director no estaba satisfecho. Un día me pedía que fuera más lenta, al otro día aún más lenta, y el día después que me moviera más veloz. Para satisfacerlo escogí moverme sin que se pudiera determinar el ritmo. Si el ritmo está dado por una sucesión de tiempos, es decir, una sucesión más o menos veloz de intervalos contenidos entre un inicio y un final, mi secreto fue moverme sin inicios ni finales. De esta manera también mi actriz puso en escena aquel fluir y devenir continuos sobre el cual había leído.

En un cierto punto del proceso de creación del espectáculo *Kaosmos*, el director dijo a la actriz que su personaje era el Guardián de la Puerta. Este Guardián, en una novela de Franz Kafka, impide a un hombre del campo entrar en la Ley. Las indicaciones del director estaban dirigidas a la realización de escenas realistas. Sin embargo, la actriz pensaba en el infinito, en cómo dar vida a un personaje semejante al mar que se evapora al sol. La actriz trabajó sobre un personaje viejo. Julia escribió veloz sus primeras asociaciones: arrugas, tristeza, sabiduría, pasos lentos, pasos pequeños; recuerda el pasado, no recuerda, no tiene miedo, los dientes caen, los ojos no ven, deseo de belleza, dientes negros, articulaciones rígidas, se pierde la vida, reduce, Isak Dinesen, cae, sofoca, relee el mismo libro, gangrena, bolsa en la panza, sordidez, amputación, manos arrugadas. Para cada asociación la actriz encontraba acciones equivalentes. Muchas asociaciones venían de los recuerdos de los abuelos de Julia.

Años antes, el director había dicho a la actriz: quisiera que hicieras un personaje muy viejo. Julia compró la peluca, y en el altillo de su padre encontró un camisón de seda negra y un mantel árabe bordado en plata. Un día se vistió y se maquilló el rostro de blanco y gris para sorprender al director. Quería que él pudiera volver a ver a su abuela con los largos cabellos blancos sueltos, aquella imagen de niña y de vieja que ha descrito en su libro *La canoa de papel*. El traje, de los zapatos a las joyas, de la

consistencia de los vestidos al peinado, es una de las tendencias más evidentes del personaje, algo que transforma y se transforma. Trabajé entonces sobre el traje: velos y encajes oscuros, un par de zapatos con tacón alto recubierto de tela como si fueran los pies pequeños de una mujer china, un traje que me hiciera alta y delgada como la Argentina de Kazuo Ohno.

Doña Música me recuerda que agregue otro fragmento de su texto:

Todo aquello que se dice para describir la experiencia es limitado, no son aspectos de la realidad, sino creaciones de la mente. Forman parte del mapa no del territorio. En la física moderna el universo aparece como un todo dinámico inseparable. El átomo infinitesimal y el universo entero están empeñados en un movimiento y una actividad sin fin, en una incesante danza de energía.

Y luego continúa para parafrasear aquello que yo no sé explicar:

Al narrar he usado la primera persona. Yo soy Doña Música, y no lo soy. Soy la actriz y no lo soy. Soy Julia y no lo soy. Soy y no soy. Voy adelante y hacia atrás en el tiempo, como aquellas partículas que saltan y bailan en un átomo. En *Le soulier de satin*, Claudel hizo decir a su Doña Música: “En el caos existe un mar de tinieblas a nuestra disposición”. El caos es el arte de construir la complejidad partiendo de elementos simples. El caos es creador de formas, de informaciones y de orden; un orden oculto, misterioso, paradójico, imprevisible pero indiscutible, porque nos obliga a ver de nuevo. En el caos, pequeñas causas tienen grandes efectos. Se lo llama efecto mariposa: el batir de alas de una mariposa en Japón puede provocar un huracán en Dinamarca. O como ya había descubierto el poeta:

Viento al Oeste  
y hojas caídas  
se recogen en el Este.

## La dramaturgia según Dédalo

El Dédalo que me permite estas reflexiones sobre dramaturgia es mi personaje de *Mythos*, espectáculo del Odin Teatret presentado por primera vez el primero

de mayo de 1998 en Holstebro. Mucho antes de que fuese conocido el tema del espectáculo y de saber qué personaje debía representar, Dédalo había comenzado ya a conducirme en el laberinto.

Me había llegado por correo de Brasil un casete de música. Era un regalo de un espectador del espectáculo anterior, *Kaosmos*. En un lado del casete estaban algunas sonatas de Heitor Villa Lobos y del otro un concierto que transformaba trinos de pájaros y sonidos de la selva en un canto interpretado por una mujer. Siempre me ha gustado Villa Lobos y la música inspirada en la naturaleza también me interesó; la voz de la mujer era parecida a la mía y me abría posibilidades de búsqueda. Escuché el casete tan seguido que esos sonidos comenzaron a entrarme en la sangre.

Sabía que mi color sería el oro. En una tienda de Holstebro había encontrado una pluma metálica dorada y la había comprado. Mostrándola a Eugenio Barba le había dicho que era un elemento para el próximo espectáculo. Estaba segura de eso, aún sin saber por qué.

La dramaturgia según Dédalo se revela como un camino de fuerte seducción, misterioso desde afuera y en cuyo interior resulta inevitable perderse. Me obliga a enfrentarme a callejones sin salida, a volver atrás y retomar el camino. Me enfrenta con partes de la imaginación –sirenas y monstruos– y viejos conocidos. Una vez dentro del laberinto la obsesión fija es encontrar la salida, cómo llegar al final y concluir el proceso. El hilo de la trama, del tema o de la vida escénica del personaje se quiebra continuamente. La lógica parece desaparecer mientras la única opción es la de no rendirse, para avanzar o retroceder. Cuando todo parece perdido, un indicio inesperado incita a retomar la marcha.

No siempre en el Odin Teatret las actrices, los actores y el director tienen fe en que lo que están construyendo laboriosamente tendrá un efecto sobre el espectador, pero tomamos en consideración nuestras dudas solo cuando estamos próximos a la salida. Incluso el espectador que ve el espectáculo puede sentirse inmerso en el laberinto y solo posteriormente reconocer lo que ha explorado durante esa experiencia.

He definido para mí misma la dramaturgia de la actriz como el instrumento que me ayuda a organizar el comportamiento escénico, la lógica con la cual concateno las acciones y la técnica que me permite realizar acciones reales en el mundo de la ficción. Como actriz, he entrenado para “ser” sin divisiones entre el cuerpo, la mente, la imaginación, los sentidos, las emociones y la reflexión, para accionar a nivel físico y vocal sobre los sentidos del espectador. Como ya dije, durante los ensayos, la prioridad y el orden de importancia de las diversas fases de mi dramaturgia cambia según los intereses del momento y la etapa de

desarrollo en que me encuentro. La construcción de la presencia, la creación de comportamientos escénicos a través de la improvisación o la composición, la memorización de los resultados y su repetición, la interpretación del texto y del personaje, la elaboración, las representaciones del espectáculo: cada una de estas fases posee su propia dramaturgia.

Ahora quisiera pensar la dramaturgia en términos más generales, y no únicamente en la de la actriz, y adentrarme en la lógica dramaturgica más compleja de un espectáculo del Odin Teatret, *Mythos*, pero desde un punto de vista suscrito a uno solo de sus personajes, Dédalo. El primer paso consiste en descubrir la puerta de acceso al laberinto.

Durante un viaje a Bali quedé fascinada por las flores que adornaban las estatuas y los trajes de los bailarines, y por la riqueza de colores en todas las decoraciones de las calles, templos y pueblos. Poco después, atravesando un largo puente sobre una región pantanosa en la parte tropical del norte de Australia, me impresionó la enorme variedad de sonidos y cantos de animales y pájaros. Los escuchaba y trataba de repetirlos: imposible. Esos sonidos me recordaron el casete de música brasileña. Comencé a mezclar sonidos de pájaros imaginarios con mis intentos de producir armónicos con mi voz. La casualidad trabaja para nosotros cuando colaboramos con las circunstancias: el punto de partida, a veces, se presenta accidentalmente.

Desde hacía un tiempo, había aprendido algunos rudimentos de técnica de canto armónico con el músico alemán colaborador de Stokhausen, Michael Vetter. Mi interés por el canto armónico había comenzado luego de haber escuchado una grabación de música de Mongolia. Me daba la sensación de estar escuchando el sonido agudo de un pífano sobre una voz de hombre, aunque la presentación de la cubierta explicaba que se trataba del canto doble de una sola persona. No lograba comprender cómo era posible emitir un sonido semejante. Busqué otras referencias y así llegué a saber de los cantos Tuva, de David Hykes y de su Harmonic Choir, y de Michael Vetter. La música de Vetter siguió acompañándome en mi training físico y el canto armónico desapareció, como tantos otros ejercicios de acrobacia que definitivamente no lograba hacer mientras seguía otros caminos para crecer como actriz.

Quería un personaje que fuese “naturaleza” y no “cultura”. Trabajé toda la noche para preparar un traje hecho de flores. Tenía miedo de que las flores se marchitaran antes de mostrarlo. Logré preparar solo una coraza de margaritas rosas y amarillas que coloqué en la espalda y en el pecho. Me había pintado sutilmente los labios de negro buscando reproducir la imagen de un pico. Esperaba ansiosa y emocionada fuera de la sala donde debíamos encontrarnos los actores y el director para el primer

ensayo de *Mythos*. Un poncho cubría mi esbozo de traje para no develarlo antes de entrar al espacio preparado en secreto durante las dos semanas precedentes. Todos habíamos sido informados de que las palabras del próximo espectáculo serían extraídas de los veinticinco tomos de la obra poética de Henrik Norbrandt, un poeta danés contemporáneo, y que el tema concernía al funeral de una canción (la Internacional) y a la sepultura de un mito. Los actores del grupo sabían qué personaje les correspondía: Edipo (Tage Larsen), Tersites –el soldado cobarde de *La Iliada*– (Torgeir Wethal), Orfeo (Jan Ferslev), Prometeo (Frans Winther) y Guilhermino Barbosa –un soldado rebelde que recorrió 25.000 kilómetros a pie en Brasil junto con la brigada rebelde del capitán Luís Carlos Prestes– (Kai Bredholt). Las actrices ignoraban aún sus personajes.

Cuando entré a la sala y vi el espacio escénico preparado por el director junto con un escenógrafo y uno de los actores, Tage, quedé petrificada yo también. Era un jardín Zen: no había nada vivo, una extensión de guijarros grises, algunas rocas, un espacio poderoso y gélido.

Nos sentamos en los bancos en torno a la grava peinada y a las piedras dispuestas en modo asimétrico y perfecto, mientras el director hablaba de los temas que quería tocar en el espectáculo. Dio los nombres de los personajes a las actrices del grupo: Medea (Iben Nagel Rasmussen), Casandra (Roberta Carreri), Smirna (Isabel Ubeda) y Clitemnestra (yo) –todas mujeres criminales–. Las actrices y los actores comenzaron a improvisar avanzando en el espacio. Mi traje de flores verdaderas de colores estaba completamente fuera de lugar.

Cualquiera fuese el movimiento que los actores hicieran en este paisaje de piedras era excesivo. Era como si sobráramos. Eugenio siempre ha buscado un punto de partida hirsuto de obstáculos que nos obligue a encontrar nuevas soluciones, pero esta vez me parecía que había exagerado. Me sentía desmoralizada; estaba lejos de los trópicos de Bali y Australia y tenía frío. Al día siguiente me presenté al ensayo con un traje de lana y un sombrero de piel; el día después con un tapado de verdadera piel de leopardo, heredado de mi tía. Mi coraje y mis provocaciones terminaron allí.

Siguieron meses de trabajo técnico y maniobra. Movíamos torres y piedras, probábamos efectos de luces y suelos que resistieran al pisoteo de la grava. Cada experimento necesitaba horas de preparación para limpiar otra vez el espacio amontonando la grava con baldes y carretillas en un lado de la sala para redistribuirla luego nuevamente. Se levantaban nubes de polvo. Nos protegimos con mascarillas en la boca y overoles. Nos preguntábamos hasta qué punto resistirían nuestros pulmones. Encargamos varios tipos de grava para verificar el efecto del color y la solidez. Lavábamos la grava y las tamizábamos para reducir

el polvo. Los hombres del grupo estaban activos, fascinados por resolver los detalles técnicos, mientras las mujeres mirábamos a menudo, desde los bancos, asustadas también por el peso de todos los elementos.

Los mitos griegos nunca me han fascinado mucho, menos aún Clitemnestra. Hubiera preferido un personaje masculino para alejarme de los clichés de Doña Música, de su vestido largo negro y de sus tacones altos usados en el espectáculo precedente. Cuando una de las actrices dejó el teatro y cambió el equilibrio de los personajes porque se redujo el número de personajes femeninos que habían cometido un crimen, el director me propuso Dédalo. Reconocí inmediatamente la posibilidad de volar como un pájaro y de traducir el tema de los mitos griegos al de la “naturaleza” que me interesaba. Acepté. Smirne había desaparecido; con el tiempo Prometeo se transformó en Lucky de *Esperando a Godot* y finalmente en Sísifo; Tersites desde un cierto momento en adelante se llamó Ulises, sin advertirle al actor y sin que el nuevo nombre cambiase nada para él.

Durante los meses de ensayo trabajamos con Michael Vetter y Natasha Nikprelevic, con el músico vietnamita Trang Quang Hai, y con cuatro músicos de Mongolia. Cada mañana ensayábamos los cantos armónicos y adaptábamos poesías de Henrik Norbrandt a melodías de Mongolia. El intento era conseguir un sonido “mítico”, que viniera de ultratumba, con efectos acústicos sobrehumanos, y al mismo tiempo cantar con un ritmo que incitase a bailar.

Leí todo lo que pude sobre Dédalo y decidí no representar simplemente el personaje, sino presentar el contexto al cual Dédalo pertenecía. En vez de seguir la lógica de una persona, mi dramaturgia de actriz en el espectáculo (y en consecuencia los materiales que propuse en los ensayos de *Mythos*) se refería a todas las situaciones y personas con las cuales Dédalo tenía contacto, incluso indirectamente. El laberinto, el Minotauro, el dios con apariencia de toro que emerge del mar, Pasifae, Ariadna, el hilo, el amor traicionado, Teseo, la perdiz, la máquina para el coito entre mujer y animal, los celos entre artesanos, las muñecas mecánicas, el hilo en el caracol, el poder de Minos, el vuelo de Ícaro, la fuga en Sicilia y Cerdeña, el sol que derrite las alas de Ícaro, la isla del mar Egeo, la danza de la primavera: eran las informaciones a las cuales yo me refería y que quería presentar en síntesis a través de mi personaje.

Jamás había pensado en Dédalo como un hombre o una mujer sino como constructor del laberinto, artesano y progenitor. En el centro del mito de Dédalo estaba el Minotauro. El elemento que me permitía orientarme era el hilo. Los atributos típicamente visibles en todas las imágenes de Dédalo y de su hijo Ícaro eran las alas.

Construí mi Minotauro. Como pierna utilicé un largo palo de lluvia de dos metros de largo comprado en Colombia y que pinté de dorado. El cuerpo era una

piel de conejo blanca; la cabeza y los cuernos una gran mano con los dedos ganchudos y ahusados, que un escultor balinés había extraído de la raíz de un árbol. Colgué una cuerda dorada en los cuernos. En el objeto así compuesto se amalgamaban diversas referencias: la naturaleza en forma de sonido de lluvia, la madera como construcción de la máquina para el coito, el pelo blanco de Zeus, la mano amputada y la corona del poder, el ser sobrenatural y mítico, ni hombre ni animal, como las esculturas que había visto en el Museo Egipcio de Torino.

En una mercería de Utrecht, Holanda, compré metros de hilo dorado de distintos espesores y un largo rollo de plumas de gallo. En Corea encontré una pequeña campana con forma de copa con una cubierta que resonaba con armónicos. Enrollé veinte metros de hilo en la copa para después liberarla mágicamente dejándola desenrollarse en el piso siguiendo un itinerario que corría enloquecido. Cosí el rollo de plumas con forma de V y encontré la manera de pegarlo en mis brazos. De esta forma otros elementos se hacían tangibles: la unión entre Ariadna y Teseo, la forma del laberinto, los armónicos, el secreto oculto, las alas pegadas, el pájaro y aún más oro.

Este universo me inspiraba para construir materiales y escenas.

Con Eugenio, durante la pausa de un taller, fuimos a Amsterdam al Museo de Van Gogh. A la salida encontramos en una plaza cercana cuatro jóvenes asiáticos que tocaban y cantaban. Por sus trajes reconocimos que eran mongoles. Tenían un extraño instrumento de cuerdas que se tocaba con un arco que podía incluso chirriar como un caballo, y una especie de mandolina. Las canciones seguían el ritmo apremiante de un galope y por encima de toda la música se escuchaba claramente el pífano, el canto armónico, alternado con un rugido blando y bajo. Uno de ellos, cada tanto, con gestos grandilocuentes de sus brazos declamaba textos entre los cuales se distinguían las palabras “Gengis, Gengis Khan”. Tratamos de entablar una conversación: hablaba un poco de alemán y de ruso. Se llamaba Palamschav Childaa. Logramos convencerlos para venir a Holstebro, luego de llamadas de teléfono, encuentros con sus anfitriones y presiones en la Embajada y en el Ministerio del Interior danés para lograr una visa inmediata. Nos conquistaron con su generosidad, alegría, capacidad musical y vocal. En cinco minutos aprendieron la melodía y el texto de una canción danesa, mientras a nosotros nos tomó una semana entera el lograr acercarnos a las variaciones rítmicas, a los efectos vocales y escribir en un papel algunos de los versos de su canción sobre las montañas Altaj.

Palamschav era incluso bailarín. Un día nos mostró algunas de las danzas folclóricas de Mongolia. Vi volar un pájaro. El movimiento de sus brazos, los pasos que aumentaban de velocidad representaban en realidad las acciones

cotidianas de quien cabalga, usa la fusta y el lazo, caza y sujeta las riendas. Pero la forma veloz de bajar y subir los hombros y luego la flecha que golpeaba a un pájaro que se negaba a caer, me parecían los movimientos esenciales del vuelo. Ese debía ser el modo de moverse de Dédalo.

Grabé algunas danzas de Palamshav en un video y, con la ayuda de su imagen siempre sonriente, me dediqué durante un mes a aprender los pasos y las posturas de esas danzas de Mongolia acompañadas por el ritmo apremiante de su música.

Un día, trabajando con Michael Vetter y Natasha Nikprelevic, improvisamos durante mucho tiempo con una sola palabra. Era sorprendente la cantidad de variaciones posibles de decir pocas sílabas. Trabajé con la palabra “minotauro”. El Minotauro se volvió luego un elemento central del espectáculo, pero no bajo la forma del bastón-escultura que había construido, ni de sonido, sino como la larga y vibrante serpiente de uñas de cabra tendida en el espacio sobre nuestras cabezas. Con Vetter había descubierto que en el interior de una palabra y de una sílaba existe todo un mundo para ser explorado y que es posible cantar, con los armónicos, melodías que para mí serían difíciles con una voz normal.

El director me había dado tres textos. Uno estaba compuesto por fragmentos de poesías de Norbrandt. Traté de aplicar el canto armónico a las palabras. Para un texto utilicé una voz muy aguda, donde los armónicos eran limitados en número pero potentes. En otro, la voz más baja y relajada que podía alcanzar. Irrumpía un tercer texto con sonidos de pájaro ayudada por los efectos armónicos de algunas posiciones de la boca y la lengua. Me divertía el improvisar largamente con sonidos de pájaros, monos y ranas, y hacía escuchar al director estas improvisaciones negándome a fijarlas en una partitura vocal siempre idéntica. Escribí también algunos textos sobre la base de lo que había leído acerca de Dédalo. Los otros actores, sobre todo los escandinavos, se concentraban más sobre Norbrandt proponiendo algunas de las poesías que más les habían gustado.

Muchos de estos textos desaparecieron completamente o fueron cortados, dejando solo la articulación de las vocales que los armónicos provocan en la voz. Se agregaron, sin embargo, otros textos que trabajé con un montaje de canciones sefardíes, los cantos judíos de la España árabe.

Fue difícil lograr en el espectáculo una dramaturgia musical coherente que superara la fragmentación de las diversas melodías de Mongolia, Córcega y sefardíes, las cuales se agregaban a las composiciones originales de nuestros músicos y a las improvisaciones vocales de las actrices y de los actores. El sonido de la grava removida, que evocaba el “mar” o el “laberinto”, nos ayudó a encontrar esta unidad.

La primera idea para los trajes vino de dos lujosas chaquetas de lentejuelas doradas que el director compró en una tienda de lujo del aeropuerto de Santiago de Chile, y de un cráneo de ciervo y fetos disecados de llama que había encontrado durante un viaje por Bolivia y el norte de Argentina. En otras tiendas de Utrecht e Italia compramos vestidos de fiesta, abrigos, sombreros y pelucas. Me fueron confeccionados dos elegantes conjuntos de falda y chaqueta, mientras yo, testarudamente, continuaba siguiendo mi imagen: un artesano en overol y oro. Cuando logré completar el traje al cual me había dedicado mucho tiempo, adornándolo con muchos metros del hilo que había comprado, el chándal y la chaqueta dorados fueron finalmente aceptados.

En realidad, el traje de Dédalo es lo que queda de un desmesurado trabajo en torno al laberinto. Partí de la imagen del hilo que salía de la campana coreana como un camino que corre enloquecido. Luego propuse un laberinto hecho de cuerda sostenido en sus extremos por algunos de los compañeros para atrapar, en el paisaje atemporal del mito, a Guilhermino Barbosa. Supuse que este laberinto provenía de la cabeza de Dédalo y, para dar vida a esta imagen, hice un sombrero de cuerda entrelazada que desenvolviéndose lentamente formaba el laberinto. Eran necesarios muchos metros de cuerda; entonces agregué al sombrero otro hilo entrelazado alrededor de mi cuello. Para ayudarme a encontrar el punto de inicio, colgué una extremidad del hilo sobre el bastón que era mi Minotauro. La solución técnica y la preparación que requerían las decenas de metros de cuerda me tuvieron ocupada por dos o tres horas al día durante muchas semanas. La cuerda formaba el laberinto que dividiéndose repentinamente en cuatro partes separadas, capturaba y ataba a Guilhermino Barbosa como un animal salvaje que debía domarse. Quería introducir el tema del laberinto desde las primeras escenas: elaboré una escena con otro actor en la cual una cuerda tiraba su instrumento musical, acompañados de un canto armónico y una tarantela. Creé también una amplia tela de araña y una lluvia de hilos que se extendían desde el centro del espacio.

De un día para el otro el director eliminó todas estas escenas. El hilo en el espectáculo no existía más. Quedó solo en el traje de Dédalo, en forma de sombrero, de collares y pulseras en torno a mi cuello y a mis muñecas. Toda la dinámica de la escena del laberinto se transformó en una fuerza dramática invisible y el hilo sirvió solo para arrancar la ropa a Guilhermino Barbosa y dejar expuesto su cadáver desnudo.

Durante los ensayos, yo había propuesto el laberinto de cuerdas, Roberta la imagen del animal capturado y la ropa arrancada en un segundo. Jan había diseñado el laberinto haciendo aparecer la alfombra roja por debajo de la grava, usando el quitanieves que normalmente utilizábamos para limpiar la sala al final de los ensayos. La alfombra destacaba el hilo más que la grava. En consecuencia, excavé un laberinto

siguiendo el itinerario del hilo. Luego, cuando el hilo desapareció del montaje, quedó en el espectáculo el laberinto dibujado por el contraste entre la alfombra y la grava. Mi bastón-Minotauro se volvió el cetro del poder y el instrumento de trabajo de Dédalo, con el agregado de una pequeña pala y una horqueta en la extremidad opuesta a la mano esculpida. La mano fue colocada directamente sobre el palo de lluvia y la piel blanca, innecesaria ya, desapareció. El diseño del laberinto sobre la grava indicaba también la tumba de Guilhermino Barbosa, y el cetro se volvió el elemento que conduce el ritual que convierte la historia en mito.

Al final del proceso tenía la sensación de que no valía la pena empeñarme. Todo el material sobre el cual había invertido horas, días y meses había sido cortado. En el montaje quedaban las escenas que había propuesto sin diligencia, los pasajes o las soluciones para desplazarme en el espacio. Me consolaba pensando que las partes descartadas podrían servir de base para un nuevo espectáculo en donde los hilos tendrían un rol principal.

Dos años más tarde, durante una reunión con todo el grupo, el director explicó que mis esfuerzos, que desde el comienzo había considerado como un error, le habían permitido descubrir la estructura dinámica del espectáculo. Podía sentirme satisfecha: aunque había desaparecido el trabajo de la actriz, había contribuido a la construcción de la dramaturgia global del espectáculo. Me di cuenta también de que la consistencia de Dédalo como personaje dependía de todo mi trabajo eliminado.

Pienso que las alas que había cosido para Dédalo influyeron sobre la dirección dramática del espectáculo. Eran bellas y deseaba definitivamente introducir las en el montaje, a pesar de que el director afirmaba que quería dejarlas para una escena final. No le creía y sabía que el material que no estaba insertado pronto sería olvidado. Por esto insistí hasta el punto de desobedecer y durante cada "pasada" en los ensayos, en un determinado momento, introducía las alas. Las tenía enrolladas como un bebé acunado por el progenitor, luego las desenvolvía encima de mi cabeza como un sombrero de chamán y al final me las ponía, haciéndolas deslizar sobre mis brazos. Incluso ese objeto era técnicamente muy difícil de manipular: las transformaciones me llevaban siempre demasiado tiempo, eran inseguras, y a veces quedaba enredada, con evidente irritación y desconfianza del director.

Con las alas de Dédalo apareció Ícaro, el hijo, y gradualmente la acción criminal de los personajes míticos —tan centrales en el comienzo del proceso— se desplazó sobre la relación entre estos personajes y sus hijos. Los ideales, la esperanza en un mundo mejor, la lucha por cambiar la realidad, el futuro, se volvían visibles a través de los hijos: asesinados, sacrificados, llevados a la muerte, olvidados, erguidos uno contra el otro.

El grito del progenitor que busca a Ícaro; la escena de la caída en el mar que había propuesto, de la cual solo quedó el canto; los movimientos y los ritmos de pájaro que había aprendido y repetido infinitas veces, todo esto contribuyó a volver presente la ausencia de los hijos. Y un día le fueron puestas las alas de Ícaro a Guilhermino Barbosa. Se formaba así otro “nudo” en el espectáculo que reunía no solo los destinos de Medea, Edipo y Dédalo, sino también el del soldado brasileño que marcha en nombre de la dignidad. Los personajes del espectáculo se encontraban en el laberinto del cual trataban de salir alzando vuelo, armados de alas de cera, para acercarse al sol de la libertad. Los progenitores, los responsables, sobrevivían, pero ¿qué dejarían como herencia?

Debía definitivamente ir a Creta, donde Dédalo había construido el laberinto. El espectáculo estaba ya casi terminado y el viaje no me iba a dar elementos inesperados que podría aprovechar en el montaje. Sentía que era un deber hacia mi personaje. Debía ver el laberinto, el lugar en donde se cuenta fue encerrado el Minotauro, fruto del amor de Pasífae, esposa de Minos, con el toro blanco, el dios indomable.

Fue extraño llegar a la isla junto a tropes de turistas alemanes y leer los carteles de los bares y restaurantes con los nombres familiares por el trabajo sobre nuestro espectáculo: *Mythos*, Laberinto, Minotaurus...

En Cnosos, en el palacio de Minos y en las otras ruinas arqueológicas de Creta, busqué las huellas del laberinto, no tanto en la disposición de los muros, sino en las marcas que los pasos de danza y los rituales del pasado podían haber dejado sobre las piedras, en el panorama mediterráneo y sobre los objetos exhibidos en el museo. Descubrí el poder del matriarcado en los cuartos de la sacerdotisa, en los colores que aún quedaban sobre las paredes y en la pequeña estatua de mujer con senos descubiertos que tenía dos serpientes en sus manos. Percibí el laborioso pasaje al patriarcado en los cuernos del toro invertidos, en la batalla entre religión y política, en los cuerpos muy cuidados de las pinturas. Pero el valor artístico y la magia estaban encerrados en los objetos cotidianos, en las muñecas y en la pequeña mecedora, en las joyas, en los vasos y tazas de terracota manufacturados con atención y pericia artesanal. La calidad y variedad de cada uno de estos fascinantes objetos del pasado volvían más evidente la mediocridad que nos circunda hoy, a pesar de la tecnología que la modernidad pone a nuestra disposición. En la irregularidad armoniosa de la forma y de la decoración de una pequeña taza, en el cuidado del detalle y en la simple necesidad del objeto, reconocía el valor que en el Odin Teatret tratamos de dar a nuestro trabajo en un espectáculo.

Apenas comenzaba la primavera. Viajaba en un auto alquilado junto con Dorte Kærgaard, una pintora amiga. Los delfines, el color azul y turquesa, la

consistencia de la piedra en Creta eran tanto “naturaleza” como “cultura”. Lo que había sido creado por los seres humanos tenía la misma consistencia que el mar, que los árboles sobre los cuales aparecían las primeras flores, que el cielo, las rocas y el viento. La gran moneda con signos indescifrables, expuesta bajo un vidrio en una sala del museo, evidenciaba la fascinación por lo que no se aferra: la atracción del laberinto. En Creta me di cuenta del secreto que Dédalo me había susurrado: la dramaturgia comienza con la capacidad de explorar más allá de lo que es evidente, con el estudio, el cuidado y el amor de los detalles apenas perceptibles.

En *Mythos* la historia presentada no se desarrolla en modo lógico, con relación de causa y efecto entre los personajes; más bien fluye por contigüidad de un personaje al otro.

Una escena comienza con Ulises que recoge las manos cortadas y las amontona en torno a las piedras, mientras una luz azul ilumina los ojos de los espectadores como el reflejo del mar. Ulises constata: “Del mar del verano pasado queda solo el reflejo del ocaso, del reflejo solo los rostros, de los rostros solo su espera”. Dédalo grita “¡Ícaro!” y se lanza sobre las manos, como en busca del hijo entre las olas del mar. Todos cantan: “El mar... delante de nosotros... secreto...”, mientras Sísifo acompaña los acontecimientos con su viola. Orfeo y Edipo vagabundean en este paisaje de piedras y manos amputadas. Ulises continúa rastrillando las manos sobre la grava iluminada de azul: “Tengo miedo de ser una casa habitada por muchos que no terminan jamás de dar vueltas por las noches barriendo y que el polvo llene mis venas en lugar de sangre”. Casandra le hace eco: “Veo sus huesos a orillas del mar”. Dédalo recoge una pluma escondida entre las piedras y canta: “Y el peso de tu esqueleto me cuenta en las noches la altura de las montañas que supero en mis sueños”. Avista el “alma alada” de Guilhermino Barbosa, exclama maravillado: “¡Ícaro!?” Guilhermino Barbosa prosigue su marcha, Casandra sonríe: “Le enseñaste el arte de volar, no le enseñaste lo más importante: el arte de caer”. Dédalo agarra las rodillas del Guilhermino que trae en sus brazos su propio cuerpo exánime alado y cuchichea: “Maldita impaciencia que llenó tus bolsillos de noches insomnes y sueños que gritan como un recién nacido”. Guilhermino se libera del abrazo para continuar avanzando impertérrito. Dédalo levanta la pluma: “Vi un niño en la orilla del mar. Ulises, creí que era el mío. Sacudió la cabeza como diciendo: no me uses otra vez en tus sueños”. La pluma cae al sonido de un gorjeo triste. Dédalo se arrodilla para sepultar la pluma en la grava, mientras Edipo carcajea: “Ciégate. Arráncate los ojos, así verás la historia bajo la sola luz de tus recuerdos”. Dédalo se aleja con lamentos que recuerdan sonidos de pájaros; Ulises desentierra con sus pies la pluma de la grava, la coloca en su sombrero como adorno, y se dirige a los espectadores: “¡En Italia sí que son vivos! Allí se comen a

los pajaritos, para que no los despierten en la madrugada, pero antes que nada, para que no les caguen el coche!” Dédalo mira con terror a Medea que avanza con dos fetos de llama visibles sobre su espalda atraída por el canto de Orfeo: “Llamo al amor y a la desesperación, a la locura y al conocimiento. La llamo a ella por los sitios donde nunca he estado”. Medea estrangula a los fetos, los sepulta en la grava y los abandona: “Quédense desnudos, hijos míos, y tranquilos, este es el huésped que esperamos con tanta impaciencia, ustedes y yo. El huésped que nos arrancará el uno del otro y nos conducirá a la casa de cada uno”. Ulises, con el rastrillo, barre los fetos entre un montículo de manos amputadas.

Los personajes permanecen aislados en sus tormentos y en su propio mundo, pero participan en entrelazar los hilos asociativos y narrativos de la historia de cada uno de ellos y, al mismo tiempo, de una historia que los trasciende. Si sigo solo la lógica de Dédalo, puedo leer la escena como la búsqueda de Ícaro luego de su caída en el mar Egeo, y reconocer en la gran piedra debajo de la cual encontré la pluma la isla donde se ha detenido Teseo o donde fue abandonada Ariadna. Pero durante el espectáculo no pienso en esto, incluso si a través de mis acciones puede ser interesante descubrir en el soldado con las alas el alma de Ícaro, o en las predicciones de Casandra la ira de los dioses por la *hybris* humana de volar, o en la elección de cegarse de Edipo la alternativa del exilio y la fuga de Creta, o en la astucia de Ulises la solución para los padres que no quieren ver, o en los fetos de Medea el cadáver del hijo desaparecido en el mar, o en las manos amputadas las víctimas de mis ideales juveniles, o en las piedras el muro caído de Berlín y en la grava las ruinas de la ilusión por un futuro mejor.

La historia del espectáculo avanza pasando de un personaje a otro a través de un entramado complejo: montaje y simultaneidad: Casandra advierte, al mismo tiempo que Dédalo busca, que Orfeo y Edipo transitan el espacio como animales en jaula, que Sísifo toca la viola y Ulises rastrilla. En esta simultaneidad de acciones el espectador no se orienta necesariamente, pero el director destaca los diferentes hilos a seguir en esta madeja de direcciones divergentes. La lógica del director se mueve a través de territorios contiguos. Se saltan los muros que dividen historias paralelas y el pasaje de un corredor cerrado al otro se abre gracias a una secuela de relaciones, a menudo asociativas o rítmicas, nexos que pueden ser palabras, objetos o efectos de luces. Ulises menciona el mar en su texto, Dédalo busca a su hijo Ícaro en el mar, Ícaro volaba como un pájaro, el alma de Guilhermino lleva las plumas como un ángel, Casandra habla del arte de caer, la pluma cae, Ulises nos divierte con la imagen de los pájaros que defecan sobre los autos.

La simultaneidad y el montaje imponen una credibilidad cuando están enraizados en las acciones y reacciones orgánicas entre actrices y actores. La relación orgánica, viva, sigue los principios de acción y reacción. Esta relación

no pasa solo a través de las miradas y diálogos verbales, sino que es una telaraña de acciones e impulsos que necesita mucho tiempo para desarrollarse, especialmente cuando se trata de personajes solitarios como los de *Mythos*.

La lógica orgánica es dictada por una concatenación enmarañada de acciones físicas, vocales y musicales, y por un diálogo continuo de las actrices y actores con el espacio donde se mueven. Cuando Torgeir (Ulises) termina el texto y se encienden las luces azules, el acompañamiento de Jan (Orfeo) cambia de tonalidad para dar inicio a un canto colectivo sobre el mar, Julia (Dédalo) grita “¡Icaro!” y Torgeir comienza a rastrillar, Iben (Medea) y Roberta (Casandra) continúan cantando, Frans (Sísifo) toca la viola con otro ritmo y Jan (Orfeo) y Torgeir irrumpen en el espacio. El ruido sordo de la caída de una piedra impone el silencio para escuchar solo el sutil vibrato de la viola y un texto apenas susurrado. Roberta canta, Kai (Guilhermino Barbosa) avanza al ritmo del canto cuya última nota provoca la caída de Julia que abraza las rodillas de Kai. Kai retoma la marcha y Julia recoge la pluma depositada sobre la piedra y busca en la oscuridad un rayo de luz para iluminarla, mientras se dirige con la mirada a Torgeir que está en la dirección opuesta. Cuando la pluma cae y es cubierta por la grava que reproduce el rumor de las olas en la orilla, Torgeir comienza su texto, Julia se vuelve hacia él y sigue con los impulsos del cuerpo y los sonidos de pájaro el ritmo de las palabras mientras Torgeir espera el exacto final del texto para saltar de la piedra donde está en equilibrio, deslizarse hacia la pluma y apoderarse de ella. La llegada repentina de Torgeir hace levantarse a Julia y al ritmo de su salida entra Iben.

A través de esta precisa modulación rítmica de acciones y reacciones es posible hacer establecer vínculos y emanar historias y significados. El director descubre el hilo narrativo que vislumbrará el espectador trabajando sobre lo que llamamos el nivel orgánico de la dramaturgia, sobre la elaboración microscópica y continua de diminutos detalles. Los materiales y las acciones de la actriz, las relaciones y los nuevos contextos que se crean durante el proceso, indican la vía de salida del laberinto y tienen consecuencias sensoriales e interpretativas sobre el espectáculo y sobre el espectador que lo ve.

Dédalo mira desde lejos una de las escenas que más prefiero en esta creación de significados por contigüidad: Ulises recién ha terminado de comentar irónicamente el canto revolucionario de Guilhermino “Al ser las manos de ustedes también es de ustedes lo que producen” y al momento aparece Medea que llama a sus hijos con las manos rojas de sangre. Dédalo está en la oscuridad, nadie lo ve mientras es sacudido por los movimientos del vuelo para evadir el laberinto.

Quien debe volar libre de la historia, de los personajes, del montaje, de la dramaturgia y del espectáculo mismo, es el espectador. El hilo de Ariadna, que

conduce la mirada del espectador a través de las escenas con la fuerza invisible de las acciones, debe desaparecer.

Entrar en el laberinto, perderse, encontrar lo desconocido, hallar la salida, volar, son experiencias que pertenecen al imaginario de cada uno de nosotros. En estas experiencias el mito tiene aún una función: es el referente común que podemos reconocer. Dédalo me ha ayudado a comprender la dramaturgia de *Mythos* y a aceptar que los mitos griegos hablaban de una realidad contemporánea.

Cada espectador debería reencontrar en el espectáculo un vaivén personal, reconocer aquello en lo que ha creído y tal vez cree todavía: experiencias, historias, mitos, fantasías, ideales y sueños. Dédalo me ha convencido de que incluso hoy somos capaces de volar a pesar de que nuestras alas se derretirán al sol. ¿Pero es tan malo caer en el mar azul del Egeo?

## El personaje marioneta

En 2002, durante una sesión de la Universidad del Teatro Eurasiano en Scilla, el escultor Fabio Butera mostró una marioneta cuya construcción estaba perfeccionando. La marioneta tenía un rostro encantador y una fascinante simplicidad de movimientos. Buscando direcciones imprevistas que signifiquen ruptura y continuidad de la experiencia acumulada con los espectáculos precedentes, Eugenio le pidió a Fabio que construyera para mí una marioneta que pudiera ser una réplica en miniatura de mis personajes de Doña Música, con sus largos cabellos blancos, y de Mr. Peanut, con su cabeza de calavera. La nueva marioneta podía también tener un rostro bello, dulce y joven parecido al modelo original. Yo no sabía si me interesaría trabajar con una marioneta, pero no dije nada. Es gratificante que el director se comprometa en la búsqueda de inspiración para una de sus actrices.

Para *El sueño de Andersen* todas las actrices y los actores tenían que preparar una hora de “materiales” y escoger un cuento de Hans Christian Andersen para escenificar. En una reunión a finales del 2001, Eugenio había hablado de otros temas a seguir: África (un continente poco conocido por el Odin Teatret), un asilo de ancianos y sus habitantes, la ruta de los esclavos y los oasis de cultura que había generado: el jazz, el blues o la samba. Y luego había descrito la pequeña vendedora de cerillas del cuento de Andersen vestida como una muchacha palestina.

Para empezar a trabajar concretamente, yo había escogido músicas africanas y postales con imágenes de viejos. Había comprado el casete *Ladies of the Jazz* y las obras completas de Hans Christian Andersen. En la sala de trabajo, bailaba libremente acompañada por músicas africanas. Una de esas músicas me había provocado movimientos de los brazos y del cuerpo que me hacían pensar en una mujer que se defendía de personas que le lanzan piedras. Aprendía canciones de blues, canciones egipcias y de Azerbaiyán, y cada día fijaba en una partitura física una de las postales y uno de los cuentos de Andersen. La repetición empezó a hacer aparecer algo que yo creía era un personaje: una persona un poco imbécil, feliz y desesperada, que había entrevistado en un programa de televisión sobre los refugiados de Kosovo.

Había pasado cinco días en Alemania con el músico Michael Vetter para profundizar las posibilidades de improvisación vocal. Me movía descalza sobre las bellísimas alfombras persas de su estudio. Para encontrar variaciones mientras trabajaba con un solo sonido, una sola palabra o sílaba, una sola posición o nota musical, seguía con la mirada a través de la ventana el vuelo de los pájaros entre las ramas de los pinos o me refugiaba con la mente en los dibujos de la alfombra. De vuelta a Holstebro, compré una pequeña alfombra persa. Acurrucada encima de mi alfombra, improvisaba con sonidos hechos solo con el aire y la respiración mientras encendía y dejaba apagar cerillas y recordaba las imágenes de humo de cigarrillo que había estudiado junto a Michael Vetter. Dogan, el vendedor de alfombras kurdo de Holstebro, me regaló otra alfombra más pequeña, confesándome con aire de entendido que solo las alfombras de seda pueden volar.

La marioneta con sus tres cabezas también estaba en la sala. De vez en cuando hacía algo con ella, pero sus infinitos problemas técnicos me cansaban. Tenía que encontrar la manera de pegar a mi zapato el palo que sostenía la marioneta, entender cómo agarrar con sus manos las cerillas y encenderlas, y cómo cambiar las cabezas. Estas dificultades distraían mi atención de la tarea esencial: cómo hacer vivir la marioneta, cómo mantener y maniobrar sus brazos, mover la cabeza, utilizar la particularidad de su pierna-soporte que podía doblarse, cómo caminar y hacerla caminar, cómo sentarme y hacerla sentar, cómo levantarme y hacerla levantar, cómo respirar junto a ella.

Un día, mientras intentaba hacerla volar, se partió por la mitad. Parecía que se hubiera roto. Me asusté, pero no había pasado nada. Otro día le puse un chador y la coloqué sobre su eje encima de la alfombra de seda. Sus ojos resaltaban enmarcados por el color negro de la tela del chador, y ella empezó a hablarme. Empecé a dirigir hacia ella las acciones y los textos de la partitura fijada. Me di cuenta de que la marioneta se había transformado, para mí, en Sharazade. Desde aquel día, el chador se convirtió en la motivación para hacer

bailar la marioneta. Quería mostrar y descubrir su vida velada, liberarla de su inmovilidad y encontrar su voz, desvestirla de su manto negro y regalarle color.

La engalané con un nuevo vestido cosido con las telas que había comprado en el bazar de Damasco, durante una gira en Siria. En un callejón detrás de la gran mezquita encontré una tienda que vendía mantones de lana de camello tejidos y recamados a mano por mujeres palestinas. Eran terriblemente caros, pero irresistiblemente bellos. Compré uno para coser una capa a Sharazade. En Siria añadí a mi colección de música egipcia y de Azerbaiyán los cantos de la libanesa Fairouz, y luego pasé un año aprendiendo canciones en árabe.

Vestida como una princesa y llevando entre los dedos una caja de cerillas, Sharazade me cogió de la mano para acompañarme en el mundo de los cuentos de hadas. Me dedicaba a contener mi vitalidad de actriz en movimientos menudos, delicados y huidizos. Tenía que hacer desaparecer la ruptura de mis pasos, la concreción de mi peso, la tensión de las partituras y secuencias para transformar la relación de nuestras presencias disímiles en un fluir continuo y mágico. Tenía que entender cómo mover a Sharazade, cómo trasvasarle mi vida sin que esta se agotara solo en mí misma.

Fijaba pequeñas acciones: cómo toca Sharazade, cómo reza, cómo se peina, cómo saluda, cómo aplaude, cómo se viste, cómo llama a alguien, cómo dice sí o no... Eran necesarias horas y días enteros para aprender. Buscaba una voz delicada, como un hálito de viento, colocada un poco más alta que la mía. Una risilla temerosa llenaba las pausas necesarias para cambiar la posición de las manos de la marioneta, inclinarle el busto o ponerla de rodillas.

Durante los ensayos me esforzaba por mirar a través de ella, es decir, por hacer pasar mi mirada a través de sus ojos antes de dirigirla al espacio y conquistar la atención del interlocutor. El director hubiera querido que yo solo mirase la marioneta, de tal manera que el espectador solo la viera a ella, pero me rebelaba contra ese destino. No quería terminar velada detrás de Sharazade. Debía descubrir la vida distinta de cada una de nosotras, mientras estaba detrás suyo, debajo o a su lado como una hermana. La observaba para aprender de su belleza y de su poesía, de su coquetería y de sus bulliciosas ganas de jugar.

Ahora, en el espectáculo *El sueño de Andersen*, soy la hermana de Sharazade y estoy cerca de ella sobre la alfombra voladora. Un velo de nubes nos protege mientras, durante el vuelo, como los enamorados de Chagall, contamos cuentos observando desde lejos los problemas del mundo. El personaje, en cambio, es una marioneta.



el director

---



## Encontrar un director

Mi autonomía como actriz encuentra su correspondencia en la capacidad de apoyo y oposición, de colaboración y competencia, de encuentro y desencuentro con el director. Es una actitud necesaria para mantener viva y fecunda una relación creativa.

He llegado al Odin Teatret cuando Eugenio Barba seguía solo de tanto en tanto el training de sus actrices y actores, y mi encuentro con él sucedió en el momento de preparar un espectáculo. Por este motivo no he indicado a Eugenio como uno de mis maestros en el veloz pasaje por mis años de aprendizaje, aunque he aprendido muchísimo de él. El diálogo con Eugenio ha comenzado cuando encontré al director, o sea, a la persona que observa, custodia y examina mi trabajo como actriz y quien tiene la última palabra para decidir cómo presentarlo a los espectadores.

En Dinamarca, durante un primer y largo período, Eugenio y yo hemos mantenido la distancia. Mi presencia lo confrontaba con otra persona más que necesitaba atención, seducida por uno de los actores; una huésped inesperada sin ningún anfitrión y no se comprendía tampoco por qué motivo permanecía. Estaba contrariado por un artículo del cual me creía responsable, salido en el *Quotidiano dei Lavoratori*, un diario de la izquierda revolucionaria en Italia que había criticado la relación de dependencia de algunos grupos de teatro italiano con el Odin Teatret. Para Eugenio era una crítica gratuita, destructiva para quien trataba de aprender, incluso a través de la imitación, en espera de encontrar el propio camino. El artículo había salido durante la gira del Odin Teatret en Italia cuando conocí al grupo. Coincidió con discusiones de los ambientes políticos y teatrales italianos sobre el teatro de base o de grupo y sobre el "tercer teatro". Yo no era responsable del artículo, pero conocía bien el razonamiento que lo había producido. A pesar de que en Dinamarca estaba físicamente alejada, no quería renegar de mis viejos compañeros, incluso si ellos mismos me acusaban de haberlos traicionado. Los había abandonado en el momento difícil de los años de reflujo, cuando la policía había hecho evacuar el Centro Social Santa Marta en el cual habíamos compartido su inicio y afirmación.

Eugenio, coherente con su desacuerdo sobre el modo en que había sido introducida al teatro, me ignoraba, hasta el día en que me casé, manifestando en forma evidente mi voluntad de vivir en Holstebro. En ese momento se

convenció de que no era un entusiasmo pasajero. Había demostrado ya mi interés trabajando arduamente durante muchos meses, pero los tiempos de aceptación de Eugenio eran más largos. El verdadero diálogo comenzaría solo después de haber hecho dos espectáculos, luego de haber conquistado mi lugar en el Odin Teatret con la perseverancia que acompaña la soledad inevitable de la autonomía profesional.

Al principio mi prioridad era aprender como actriz y volver a existir. Me dirigía a quien podía ayudarme para realizar mis primeros pasos. Pensaba que no tenía el derecho de molestar al director, que no tenía nada en particular para decirle. Fue solo por insistencia de Iben Nagel Rasmussen y alentada por Tage Larsen que un día le hablé antes de decidir si debía regresar a Milán o permanecer en Dinamarca. Recuerdo que me sonrió descubriendo los dientes mientras trataba de explicarle mis perplejidades, pero tenía los ojos fríos e indiferentes. Le expresaba las dudas sobre mi deseo de permanecer en el Odin Teatret. Tenía miedo de que este sueño escondiese una forma de pereza y una falta de determinación para afrontar las dificultades del mundo circundante. Eugenio me dijo que para permanecer en el Odin Teatret se necesitaba ser profesionalmente bueno o bien personas particularmente amadas. Era claro que si quería quedarme debía hacerlo contra su voluntad. Tage me apoyó en esa batalla.

Pasaron dos años antes de tener una situación de trabajo en sala, sola con Eugenio. Iniciábamos los ensayos de *Cenizas de Brecht*, el espectáculo sobre la vida y obra de Bertolt Brecht, y todos habían emprendido el camino hacia el propio personaje en el espectáculo. Sentada en una esquina de la sala blanca, Eugenio me pidió que trabajara con varias partes de mi cara siguiendo el principio de introversión y extroversión. Me explicó que podía dilatar o comprimir todas las partes de mi rostro, o bien abrir la boca al máximo mientras entrecerraba los ojos, ensanchar la nariz mientras arrugaba la frente, apretar los labios y guiñar un ojo, etcétera. Estaba aterrorizada y no sé cómo me fue posible mover algún músculo facial. A la despreocupación garantizada por la distancia del director durante mi primera permanencia en el Odin Teatret, se sucedió la conciencia del peso y la autoridad que Eugenio representaba en el grupo. Frente a él me sentía desprevenida y me infundía miedo.

Poco tiempo después me dio el primer tema de improvisación: un texto breve sobre una pequeña hoja fotocopiada. Me pidió que lo leyera en silencio, concentrándome en los verbos. No me di cuenta de que puntualizar los verbos era una estrategia para ayudarme a encontrar acciones en mis gestos. Incluso esta vez el terror me impidió comprender. La improvisación fue grabada en video y recuerdo la larga y penosa fatiga de repetir cada movimiento mirándome en la pantalla. Mi imagen me daba vergüenza y no lograba memorizar las acciones.

Aunque Eugenio trabajó mucho en su elaboración para introducirlo en una escena con otros actores, el material de esta improvisación no fue usado en el espectáculo.

Durante los ensayos de *Cenizas de Brecht* el director me modeló como una piedra que se esculpe, como un ser sin la mínima autonomía. Me decía: “Levanta el pie, cambia el peso, haz el paso con la pierna izquierda en vez de con la derecha...”. Introducía dificultades que no existían y que no me esperaba. Me sorprendía constatando de qué manera sus indicaciones influían en mi comportamiento físico. Su paciencia garantizaba que cada actor y cada actriz habrían de estar presentes en el espectáculo dando lo mejor de lo que tenían para ofrecer.

Otra improvisación sirvió para acompañar un texto de Nietzsche también en *Cenizas de Brecht*. Era mi segunda improvisación desde que estaba en el Odín Teatret. Había memorizado cada paso y los diferentes movimientos de los brazos. Conocía la cantidad exacta de mis acciones. Repetía las formas exteriores volviendo a pensar en las imágenes que las habían provocado, convencida de que la precisión que se me pedía significaba repetir siempre de la misma manera. Me costaba trabajo imaginar que hubiera podido cambiar la dirección o agregar algunos pasos, me esforzaba simplemente en seguir las indicaciones del director, obedeciéndolo. Eugenio estaba inmerso en la complejidad que requería hilvanar y desarrollar relaciones y entrelazamientos narrativos con once actrices y actores. Durante las largas esperas, sentada, apartada, me concentraba en cómo trabajaba con los otros para aferrar su lógica. Era como si debiera aprender una nueva lengua.

Para *El millón*, el espectáculo dedicado a Marco Polo en el cual trabajábamos durante el mismo período que *Cenizas de Brecht*, intervino directamente solo cuando el rostro aterrorizado que tenía en el baile acrobático con Tage comenzó a relajarse, y para fijar las entonaciones melódicas de una poesía. Recuerdo que Tage, actor del Odín Teatret desde hacía siete años, se lamentaba de la poca atención que recibía del director. ¿Qué derecho tenía yo a reclamar más consideración?

En estos primeros años, Eugenio me usaba en situaciones pedagógicas para probar que no bastaba el empeño para producir una energía escénica creíble. Mi ejemplo servía para explicar cuántos años de trabajo eran necesarios antes de dar señales de vida en la escena. Comprendía que la única posibilidad que tenía era continuar mi camino y dejar que llegaran los resultados. Hacer de conejillo de indias era un privilegio, porque era una ocasión de trabajar juntos y aprender. Muchos hubieran querido estar en mi lugar. Exorcizaba la experiencia de la mortificación con un asomo de ironía, evitando que me doliera inútilmente.

Cuando Eugenio regresó de la primera sesión de la ISTA, realizada en Bonn en 1980, quiso compartir con los componentes del grupo algunas reflexiones sobre la

improvisación. Improvisé sobre el tema “Aquella ramificación del lago de Como”. Trabajando conmigo, el director desplazó con infinita paciencia algunos centímetros de cada acción. Buscaba infundir vida en mis movimientos. Iben se rebeló porque consideraba injusta una manipulación tan fría del material que tenía un sentido para la actriz. Sin embargo, yo estaba agradecida de ser sometida a esa operación larga, tediosa y técnica. El proceso de trasladar la dirección y dimensión de mis acciones me ayudó gradualmente a reconocer mi cuerpo del training. Me di cuenta de que era el mismo cuerpo que debía hacer las improvisaciones y accionar en los espectáculos. Había necesitado cuatro años para comprender con el cuerpo lo que ahora puedo explicar en pocos minutos con palabras.

Pequeñas satisfacciones contrabalaceaban los escasos y concretos comentarios del director. Durante una gira en Perú, en 1978, Eugenio organizaba salidas extemporáneas con los jóvenes del grupo, mientras los demás reposaban antes del espectáculo de la noche. Realizábamos números de payasos en las plazas, incursiones en las sedes de los diarios, pasacalles para saludar amigos y conocidos. Eugenio me alentaba a que desarrollara lo que había hallado con mis zancos pequeños mientras improvisaba entre las mesas de un café o entre los periodistas de una redacción.

Un día, durante los ensayos de *Cenizas de Brecht*, sonrió divertido cuando me puse en la cabeza el sombrero que pertenecía a Mackie Messer, el personaje que estaba jugando al ajedrez con Bertolt Brecht, diciéndome que tenía la libertad de fijar las acciones que quería.

La primera felicitación la recibí cuando me dijo que había hecho bien en no reacomodarme la falda del traje luego de haber recogido un objeto que otro actor había perdido durante *El millón*. Hacía ya cuatro años que estaba en el Odin Teatret cuando, luego de haber visto mi training, comentó: “No hay nada que me moleste”. Para él, esto era un elogio.

El segundo espectáculo representa generalmente un crecimiento importante para una actriz del Odin Teatret. Es el umbral a través del cual se profundiza la relación entre la actriz y el director. *El evangelio de Oxyrhincus*, en donde tenía el rol de Juana de Arco, fue para mí este umbral. Creé los materiales de mi personaje en colaboración con Christoph Falke, el asistente de dirección alemán. Con Eugenio ensayaba regularmente los sábados y los domingos, cuando los otros descansaban en sus casas. Me estaba divorciando y el trabajo era mi ancla de salvación. En la sala olvidaba lo que sucedía afuera, me divertía y transformaba en sonrisa mi rostro hinchado por el llanto. El director cortaba y rearmaba en un orden diferente al que yo había fijado con Christoph. La lógica de lo que había creado cambiaba en la medida en que era puesto en la estructura general del espectáculo. Mantenía para mí las motivaciones y las historias que me habían guiado en la creación del primer

montaje. Eugenio y yo intercambiábamos solo las palabras necesarias para decidir los cambios requeridos o las propuestas a elaborar ulteriormente. Los “porqués” estaban envueltos en el silencio.

## Colaborar con un director

Fue en el siguiente espectáculo, *Talabot*, sobre la vida de Kirsten Hastrup, la antropóloga danesa que aún vive, cuyos ensayos empezaron en 1987, que tomé la decisión de no preocuparme por *funcionar* ante los ojos del director.

*Come! And the Day Will Be Ours* había sido un espectáculo que narraba el encuentro con el otro —los indígenas norteamericanos— y los puritanos ingleses que se aventuraban como pioneros en el inexplorado Nuevo Mundo luego de haber dejado su país por motivos de intolerancia religiosa. *Cenizas de Brecht*, retomando la biografía del homónimo dramaturgo y poeta alemán, trataba el tema del viaje forzado, de la obligación de huir de la propia patria por contingencias políticas y del encuentro como exiliado con el otro. En cambio *Talabot* contaba acerca de una mujer que había elegido por voluntad propia alejarse de su cultura y volverse extranjera para estudiar al otro como antropóloga.

Recibí la tarea de dar vida escénica a Kirsten Hastrup. Con este personaje y este espectáculo creo que logré proponer materiales que por primera vez fueron estimulantes para Eugenio como director.

Antes de retomar los ensayos en enero de 1988 había hecho un viaje de tres meses que me había conducido lejos del teatro y de las personas que me conocían como actriz del Odin Teatret. La distancia me ayudó a dar una dimensión más justa a los problemas profesionales que me agobiaban. El viaje despertó en mí una curiosidad creativa autónoma.

Eugenio aceptó inmediatamente el primer traje que propuse para *Talabot* y trabajó extensamente sobre una de mis improvisaciones en donde cantaba de una manera que yo pensaba era poco “odiniana”. Por primera vez durante la creación de este espectáculo, me sentía segura de traducir las indicaciones del director en propuestas concretas a través de objetos escénicos, escenas, modos de decir el texto. Era como si para mí sus palabras hubieran cambiado. Ya no representaban una autoridad que asustaba, teorías abstractas, retos, intentos de dirigirme para obtener resultados a cualquier costo. Las mismas palabras eran ahora cuerpos sólidos que provocaban en mí reacciones inmediatas y libres.

Luego de *Talabot* los espectáculos unipersonales han desarrollado ulteriormente mi autonomía y en consecuencia una relación diferente con el director incluso si con *Las mariposas de Doña Música*, que interpreto desde 1997, he debido insistir durante tres años antes de que Eugenio aceptara trabajar en el espectáculo. Fui yo quien propuso los temas y materiales originales de los unipersonales, mientras que los espectáculos de grupo tienen su origen, casi siempre, en una idea del director o en una necesidad que él reconoce en el grupo.

Tal vez, justamente por su origen, los espectáculos unipersonales nos unen, como actriz y director, en una dialéctica de creación envuelta en una pátina que hace creer a los espectadores que las problemáticas, el tipo de emotividad y el sentido de humor expresados en el montaje sean solamente míos. Mi modo personal de ser en escena se manifiesta justamente gracias a la intervención del director. Creo el espectáculo casi totalmente sola, pero el director al final aporta esos toques y terminaciones que lo elevan a otra dimensión. La experta mirada externa, la personalidad diferente, el estar lejano a mis motivaciones y la inflexibilidad profesional del director me sostienen y aguijonean para cincelar con mayor precisión la eficacia y el entramado dramático del espectáculo. Rigor, exigencia y nuevos y constantes intentos me permiten aventurarme libremente en el proceso porque el director garantiza las elecciones de aquello que los espectadores verán. El director es el sistema nervioso que corta cada inercia dramática y que interviene sobre el tiempo/ritmo. No perdona las incertidumbres y no es comprensivo con las debilidades y escapatorias; abre espirales inesperados a mis propuestas llenándolas de sugestión y múltiples significados. Nos batimos juntos sobre todo para tropezar con soluciones insólitas incluso para nosotros mismos.

Reaccionando a lo que ve, Eugenio puede no cambiar casi nada de una escena que he propuesto, o bien darla vuelta, empastarla, cortarle algunas partes o en su totalidad. En general construye constelaciones de ideas contrastantes. Rara vez lo he visto crear una escena partiendo solo de una idea.

Al inicio de los ensayos de *Cenizas de Brecht*, me di cuenta de que Eugenio es el primero en sacrificar sus ideas si no funcionan en la realidad escénica. Es un director que trabaja sobre todo con aquello que le viene ofrecido concretamente. Eugenio había pensado en un prólogo en donde un joven se presentaba a un maestro pidiéndole ser su discípulo y aprender. El alumno debía llegar, como compensación, con una bolsa de granos sobre la espalda. El grano escapaba por un agujero, caía en una olla vacía y creaba, teatralmente, el silencio, un audible mudo transcurrir del tiempo para el espectador. Luego de innumerables intentos, Eugenio no conseguía el efecto que deseaba y la escena fue cortada. Sin embargo, los contratiempos que le daba Else Marie Laukvik, una de las actrices fundadoras del Odin Teatret, al proponer escenas extrañas a

la estructura dramática que estábamos desarrollando, lo estimulaban para concebir soluciones insospechadas.

He aprendido que el lenguaje elegido por el director para comunicar, dar indicaciones e impartir tareas cambia según el momento del proceso. En el primer período Eugenio hace frecuentemente largas improvisaciones verbales sobre varios tipos de episodios: un programa que ha visto en la televisión, un libro que está leyendo, anécdotas y recuerdos personales. Comparte con las actrices y los actores las preguntas que se hace y que lo empujan otra vez a la creación de un espectáculo. Sus comentarios y reflexiones deberían constituir puntos de partida y referencias interesantes también para mí como actriz y persona privada. Las explicaciones y la entonación de su voz crean simultáneamente un sentido de protección y un espíritu de aventura que incita al viaje hacia el espectáculo. Más adelante, en las repeticiones diarias de los ensayos, el lenguaje se vuelve técnico. Eugenio usa palabras e indicaciones simples, una terminología de trabajo que compartimos. No se refiere a un mundo interior o a justificaciones psicológicas. No alude a motivaciones personales y a aquellas zonas tácitas que operan mejor cuando no son expuestas en conceptos, incluso si se dirige a ellas lo hace por reflejo e indirectamente.

Cuando presento una escena, Eugenio reacciona e interviene respetando siempre la esencia dinámica de la acción: impulsos y tensiones del torso. Protege lo que llamo el “corazón” de la acción, porque quiere preservar su vida escénica. Los brazos, las manos, las expresiones del rostro pueden ser significativas para la historia que sigo como actriz, pero con frecuencia solo indican al espectador anécdotas unívocas. No ofrecen potencialidades evocativas y ambigüedades. Son las expresiones y gestos de estas partes del cuerpo las que muchas veces Eugenio cambia, elabora, o simplemente corta.

Me di cuenta de esta particularidad fundamental de la intervención de Eugenio durante una colaboración con otro director en 1990. Miguel Rubio, el director del grupo peruano Yuyachkani con el cual yo había emprendido un proyecto de estudio, me preguntó por qué rechazaba uno de sus cambios en una de mis acciones. Intenté explicarle que lo que me pedía me alejaba de la sustancia del impulso originario. Quería que conservara la posición de los brazos y que el torso se moviera en sentido opuesto al movimiento original.

Eugenio me pide que cambie las extremidades, que vuelva menos visibles y obvias las acciones, muchas veces elimina los detalles accesorios para volver enigmática la escena, para adaptar o contraponer las acciones físicas al texto, a la escena precedente o al tema que estamos siguiendo. Crea otros relatos paralelos, contrarios o complementarios a mis relatos originales. Pero no cambia

el corazón dinámico, respeta la esencia, o sea, aquel núcleo de impulsos que subsiste incluso cuando han sido eliminados todos los estratos superficiales y los oropeles exteriores.

Si la vida escénica está protegida, y tutelada la organicidad de las acciones, siento que aflora un abanico de sensaciones, ritmos, recuerdos y asociaciones. De esta manera el espectador es inducido a creer en mi accionar escénico, incluso si no lo comprende. Cuando lo que el espectador ve despierta en ella o en él una sensación de vida, también mi vida interior está protegida. Siento que un director como Eugenio, me permite salvaguardar lo esencial. Tengo dificultad para describir qué es lo esencial para mí, puedo solo decir que es algo fluido e indefinible como el agua, y que está encerrado en la respiración de cada célula de mi cuerpo. Es transportado por la solidez de una tensión muscular junto a una visión que se impone y quiere intervenir en la historia. Es un molino de energía, un lento riachuelo de perseverancia y una cascada de millones de moléculas que piensan por sí mismas.

Muchos estudiosos y estudiantes me preguntan cómo trabaja Eugenio como director. La complejidad de sus espectáculos, el entramado de distintas historias, la carga emotiva que sus montajes logran alcanzar, la imaginación de la dramaturgia, demuestran una extrema preparación profesional e intelectual y una clara determinación creativa. Pero generalmente se olvida una cualidad muy particular: la perspicacia de sus intervenciones sobre la concatenación de los impulsos y reacciones que construyen la organicidad del comportamiento de la actriz en escena. El resultado de estas intervenciones induce a los espectadores a “creer” en el accionar escénico tan formalizado de las actrices y actores del Odin Teatret. Parecería imposible, pero los significados y las emociones, las prospectivas y preguntas que surgen en los espectadores son también la consecuencia de una minuciosa, intrincada y paciente elaboración por parte del director de los impulsos de las acciones de la actriz y del imperceptible montaje de los mismos dentro de una tela de araña de otras reacciones e impulsos.

El primer resultado que Eugenio busca es la vida escénica de la acción, su cualidad de presencia, que en el Odin Teatret llamamos “organicidad” o “efecto de organicidad”. Si esta ya existe en mi propuesta, él seguirá una nueva vida poniendo mi propuesta en relación con otros personajes, con el espacio, un objeto, una luz, un traje, una música o un texto. De manera análoga, si reconoce una dinámica sugestiva en una poesía, tratará de ponerla en relación con una acción escénica que suscite reacciones complementarias. Durante los ensayos pasamos meses buscando cazar esta vida y tensiones contrastantes. La mayor parte de la atención, del esfuerzo, de la paciencia del director, junto a la actriz, está dedicada al nivel que en los libros y discursos de Antropología

Teatral es llamado “pre-expresivo”, y que en cambio en la práctica llamamos simplemente ensayos o “pasadas”. Eugenio está listo para tomar los significados, asociaciones y desarrollos que se asoman entre los miles de detalles de la partitura. Comienza a perseguirlos y plasmarlos, los mezcla con el tema o el texto de partida justificándose siempre las elecciones que hace, los cortes que impone o las sugerencias que nos pide que sigamos.

Hacia el final del proceso el director asume la responsabilidad de proteger a los espectadores y se arroga el derecho de la decisión final. La concentración sobre el nivel pre-expresivo no garantiza la cualidad de un espectáculo, pero es una gran ayuda para infundirle poder de persuasión y volverlo aceptable a los espectadores, sobre todo cuando la historia resulta incomprensible y es contada en una lengua extranjera.

La fase más dura es cuando Eugenio abandona el punto de vista de la actriz para pasar a la parte del espectador. Se elimina mucho material. Pueden desaparecer escenas enteras en las cuales he trabajado durante meses y con las cuales me he encariñado. Son introducidos nuevos textos u objetos ajenos y debo estar en condiciones de integrarlos y justificarlos. De frente a este poder del director muchos observadores permanecen perplejos. La interrupción y fragmentación de la lógica de la actriz parece una limitación en vez de un enriquecimiento.

Personalmente considero que mi libertad creativa se expande en el encuentro/confrontación con el director que impone límites, no acepta cosas obvias e insiste en excavar siempre más a fondo. Me empuja para que llegue a la sustancia y a concentrarme en mi proceso personal. El diálogo con el modo de pensar y reaccionar de Eugenio, y con la dramaturgia global de los espectáculos en los cuales acciono y de los cuales él es el último responsable, me ha llevado a descubrir que incluso la actriz tiene su dramaturgia que influencia las decisiones del director.

Mi colaboración con Eugenio continúa desde hace treinta años con períodos de mayor o menor incomprensión y dificultad. Mantener el mismo director me obliga a no repetirme. Me incita a encontrar soluciones y tareas. La dramaturgia se vuelve un fructífero campo de batalla. El conocimiento recíproco nos da a ambos mayor confianza y autonomía. Eugenio como director es un punto de referencia esencial en mi trabajo de actriz: sabe de dónde vengo, adónde me encuentro hoy, y me presenta el necesario y útil desafío para sorprenderme y sorprenderlo con el “hacia dónde voy”.

## El cirujano y el alpinista

Desde 1990 he seguido a Eugenio Barba en muchos talleres para directores, escuchando las historias que contaba repetidamente para formularse algunas preguntas fundamentales y ejemplificar su técnica personal. El primer taller se llevó a cabo en Cardiff, Gales, seguido luego por tantos otros en Italia (Bérgamo, Fara Sabina, Scilla, Bellusco, Palosco, L'Aquila...) y en otras partes del mundo (Filadelfia en los Estados Unidos, Puangue y Santiago de Chile, La Sarraz en Suiza, Coventry en Inglaterra, Buenos Aires, Ciudad de México...). El punto de arranque cada vez era la pregunta acerca de la existencia o no de una pedagogía para directores, de un nivel de conocimiento válido para cada director y de una técnica que puede ser transmitida.

La Antropología Teatral, según la definición de Eugenio Barba, trata de dar consejos útiles para adquirir presencia escénica y encontrar principios válidos prescindiendo del estilo, de la experiencia y de la estética personal. Los talleres —a través del diálogo con los directores participantes y el relato de sus experiencias— afrontaban el desafío de individuar hipotéticos principios técnicos objetivos en el oficio de director. Eugenio indicaba tres niveles de dramaturgia: narrativa, orgánica (o dinámica) y evocativa. En los talleres se concentraba sobre la dramaturgia orgánica y sobre las relaciones que esta instaaura con la dramaturgia narrativa. Dejaba de lado la dramaturgia evocativa sobre la cual no se sentía aún en grado de exponer principios generales.

Los talleres han sido para mí una ocasión para individuar mi especificidad, un ulterior campo de encuentro/confrontación en el cual practicar el diálogo entre actriz y director. En cada taller Eugenio proponía las simples historias que expongo en este capítulo y que he recogido para poderlas compartir. Admiraba la capacidad de Eugenio al presentar estas historias de manera siempre diversa, como si quisiera expresar un significado que aún se le escapaba. Las historias estaban acompañadas por comentarios que yo compartía o por indicaciones para directores que revelaban un modo de pensar que yo conocía solo a través de una práctica tácita. Las historias de Eugenio, que siguen en letra cursiva, son un testimonio de expectativas y dificultades, de ideales y subterfugios que nos acompañan en la cotidianidad del oficio de actriz y director.

*Cuando Cristóbal Colón llega a las costas de América tiene dificultad en describir sus descubrimientos en las cartas que envía a la corte de España. Para contar la sorpresa de una naturaleza desconocida está obligado a citar ejemplos conocidos. Habla de árboles más vigorosos que los naranjeros de la región de Sevilla, de flores más perfumadas que las rosas de Málaga, de un fruto más dulce que el melón con forma de una gran manzana espinosa (la piña).*

No hay que mirar directamente el resultado. Los verdaderos enemigos son la ilustración y la tautología, lo que en las lenguas escandinavas es llamado smør på flæsk (manteca sobre grasa). Para alcanzar un resultado que nos sorprenda, el camino más fértil se inicia muchas veces en la dirección contraria.

*Cuando un cazador quiere atrapar al pájaro en vuelo, no mira directamente a la presa, sino que apunta el fusil un poco más adelante. Si quiero ir a Jerusalén que está al sur respecto a donde me encuentro ahora, me encamino hacia la puerta que está al norte. Me dirijo en dirección opuesta para llegar a la meta.*

El director elige el lenguaje apto para comunicarse con la actriz. Las palabras sugestivas o neutrales, sus entonaciones, si susurra o si habla fuerte, si sonríe o si permanece serio, la preferencia por la poesía o por la prosa, tienen consecuencias emotivas y mentales sobre la actriz, e influyen sus reacciones. El modo de presentar el tema para una improvisación o de narrar sucesos de un contexto más amplio y compartido deberían apelar a la imaginación y a la memoria de la actriz y abrirle un abanico de opciones personales. La actriz debe recibir informaciones que empujan a un accionar concreto (de aquí la importancia de los verbos activos y transitivos) pero dejan absoluta libertad de desarrollo incluso en el sentido opuesto del tema. El tema crea un marco que contiene oxímoron y contrastes y sobre todo vacíos que extienden el horizonte de la improvisación en vez de limitarla a la ilustración del texto o de la tarea recibida. El tema de una improvisación crea un espacio semejante a una casa con puertas y ventanas por las cuales la actriz puede evadirse. El tema no está en relación directa con el espectáculo, pero puede enlazarse a él a través de nexos asociativos. Puede ser una palabra o una frase lacónica pero sugestiva, o el verso de una poesía que debe ser desentrañado por la actriz, o un cuento cuyo texto debe presentar una situación compleja.

*En una sesión de la ISTA dedicada a la improvisación le pidieron a Katsuko Azuma, la bailarina japonesa de Nihon Buyo, que diera un ejemplo de improvisación. Teníamos dudas acerca de cómo resolvería la tarea porque en su tradición las danzas y los espectáculos son fijados y transmitidos de manera exacta por generaciones. Katsuko repitió tres veces la escena de un monje que ve aparecer un fantasma, preguntándonos al final si habíamos notado las variaciones. A todos nosotros la escena nos había parecido idéntica cada vez. Le rogamos que la repitiera. De nuevo nos preguntó si habíamos visto las diferencias, pero ante su sorpresa confirmamos nuestra incapacidad de constatar los cambios, incluso muy pequeños. Repitió todo de nuevo y una vez más no observamos nada. Al final explicó: La primera vez el fantasma apareció a cinco metros del monje, la segunda vez a diez metros y la tercera a treinta metros. En consecuencia, cambiaba mi mirada.*

*También Kanichi Hanayagi, otro bailarín de Nihon Buyo, dio un ejemplo semejante. Antes de comenzar una escena que sucede en un jardín de cerezos decide*

*en qué estación se encuentra y si los árboles imaginarios a su alrededor estarán florecidos o cubiertos de nieve, verdes o desnudos.*

La actriz tiene necesidad de partir de una base sólida, incluso sabiendo que la forma final resultante depende de muchos otros factores. Es la cualidad orgánica de las acciones de la actriz la que decide la vida del espectáculo.

*Es necesario tener ladrillos de buena calidad para construir. Luego, con los mismos ladrillos, se puede edificar una mezquita, un banco, un hospital o un burdel.*

En la primera fase del trabajo la actriz improvisa y crea materiales. Siente que la fe del director en ella es total. Su trabajo no es juzgado y está garantizada una total libertad de acción. En la segunda fase el director improvisa en base a elementos fijados por la actriz. El director corta, adapta, modela y amalgama los materiales sin que la actriz lo juzgue o pida explicaciones que el director probablemente no está aún en condiciones de dar.

El director improvisa en el montaje del material de la actriz consciente del teorema de Poincaré sobre la inestabilidad de los cuerpos: cuando más de dos influencias se sobreponen el resultado es matemáticamente imprevisible.

*Algunos etólogos franceses estaban indagando el lenguaje de los cuervos con el objetivo de conocer su comportamiento. Luego de muchos meses de acecho y grabaciones han descubierto que el trino del cuervo es en realidad una señal agresiva y amenazadora para defender su territorio y mantener alejados a los otros pájaros. Este descubrimiento aparentemente inútil se transformó posteriormente en un eficaz procedimiento adoptado por los campesinos. Para echar a los pájaros de sus campos colocaron un grabador que repetía regularmente los graznidos de un cuervo.*

Cuando se explora no se conoce a priori el resultado o cómo será utilizado. Al inicio de un espectáculo uno se concentra en las primeras tareas que se deben resolver sin prever su salida. A lo largo del camino, sugerencias y preguntas extrañas e incluso confusas incitan la curiosidad y tientan a la desviación. Es importante conocer los principios técnicos subyacentes al proceso, pero no es productivo querer anticipar cuál y cómo será el espectáculo que está creciendo. Es necesario saber cómo proceder, cómo intuir el próximo paso, cómo individuar el trazo que nos orientará y sobre todo cómo esperar de una manera activa.

En el trabajo para un espectáculo el punto de partida puede estar constituido por un texto, una historia, un tema, un núcleo de preguntas. En la primera fase del proceso, la actriz debe ser estimulada y defendida, dejada en libertad para seguir los meandros de sus asociaciones, las extravagancias de su fantasía y de sus deseos, para que vomite todos sus clichés y manierismos. Solo en una fase sucesiva el director pasa del lado de los espectadores. Exige cada vez más a la actriz, pule y cincela sus

materiales y corta, esculpe, reduce y condensa para privilegiar una coherencia, destilar significados ambiguos y evidenciar las facetas contrastantes de la historia. Seguir las circunstancias provocadas por el azar (la serendipidad) a veces hace nacer escenas en donde todo parece fortuito y gratuito. La lucha por domesticar el caos puede conducir a descubrimientos imprevisibles. La creación no consiste en inventar algo nuevo, sino en identificar nexos desconocidos y poner de manifiesto relaciones imprevistas. La actriz debe saber negar la acción al mismo tiempo que la ejecuta, para volver vigilante la percepción del espectador.

*Estaba andando en bicicleta. Delante de mí un hombre, también en bicicleta, pedaleaba concentrado sobre sí mismo. En un cierto momento alza el brazo derecho. No lo tiende como se hace normalmente antes de girar a la derecha, sino que flexiona el codo hacia delante: de hecho no gira a la derecha. Poco después el hombre, siempre con la cabeza baja, indica claramente hacia lo alto con el brazo izquierdo. Miro en esa dirección y veo un campanario. Pienso que el ciclista es un poco extravagante y que sus señales son un poco insólitas. Aumento la velocidad y lo supero. En el cuadro de la bicicleta tiene un niño con quien está hablando. Inmediatamente se me aclara su modo de accionar.*

La primera y la segunda escena de un espectáculo pueden ser poco comprensibles, pero la tercera debe permitir que el espectador se diga: “¡Ah! ¡Por eso se comportaban así!”. En el transcurso del espectáculo pueden existir fragmentos e incluso largas escenas que no se dejan aferrar con categorías conceptuales, pero el espectador pierde interés hacia lo que ve si su estado de indiferencia intelectual y emotivo dura demasiado. Es fundamental mantener la atención del espectador. De aquí la importancia de la dramaturgia orgánica.

*Si ven a alguien que en la calle mira un balcón de un edificio y realiza realmente la acción de mirar, también ustedes se detiene y alzan la mirada. Si luego de algunos instantes no sucede nada, continúan vuestro camino.*

El teatro es el arte de narrar y su primera ley es no aburrir. El director debe ser capaz de decir en una frase la entera complejidad del espectáculo, pero al mismo tiempo debería ser imposible verbalizar la experiencia de un espectáculo. El teatro ofrece la oportunidad de revelar historias que son enigmas. La técnica consiste en el cómo se cuenta para mantener viva y guiar la atención del espectador, en el cómo se construye la sucesión de los eventos, el suspenso y la sorpresa para el espectador. El montaje de los materiales para un espectáculo sigue la misma lógica viva de la narración oral que no respeta una linealidad de espacio y tiempo. El montaje de las acciones funciona como un ganchillo: se trabaja sobre la forma para crear agujeros gracias a los cuales se ven los dibujos.

*Si hablan de su hermano para describirlo a otra persona, vuestra narración saltará hacia delante y atrás en el tiempo, pasará de descripciones físicas a situaciones que*

*recuerden, de conocidos en común a modos de vestir.*

En teatro, precisión es sinónimo de necesidad.

*Un cirujano que opera un ojo no puede incidir con el bisturí un milímetro más allá o más acá. La precisión del corte es decisiva: enceguece o vuelve a dar la visión. Lamentablemente nuestra profesión es la única que no conlleva sanciones legales si somos imprecisos.*

*Una vez, el carpintero que ayudaba a transformar nuestro espacio de establo en sala de teatro, vino a ver un espectáculo. Al salir comentó que había comprendido poco, pero que había apreciado el trabajo de los actores. Estaba bien hecho. Había notado el cuidado de los detalles y la terminación de las acciones que se enseñaban una vez a los aprendices artesanos, cualidad rara en la actualidad.*

El teatro es el arte de producir alucinaciones a los espectadores. Al inicio los espectadores ven en escena una actriz alta o baja, rubia o morena, robusta o esbelta. Tiene cabellos sueltos y está vestida de blanco: personifica a Ofelia. Al final los espectadores deberían conmoverse por una joven presa de una locura que es ficción.

Existe una diferencia entre metáfora y símbolo. En teatro el arte consiste en construir metáforas a través de las acciones literales de la actriz. La alucinación del espectador sucede gracias a la metáfora, no porque una acción o un objeto simbolizan otra cosa. Para el espectador, la acción es siempre literal. El arte de la actriz consiste en trascender esta literalidad.

*Un día llevé a mi hijo de tres años a ver un espectáculo para niños. Un actor en escena se sacó una media del pie para ponerla sobre su mano moviendo el brazo con movimientos de serpiente. Mi hijo me preguntó por qué el actor se había sacado la media sucia del pie y la agitaba con la mano.*

Es la organicidad la que da fascinación y persuasión a la acción. El espectador “conoce” incluso si no “reconoce” lo que la actriz hace. La atención es mantenida a través del modo en el que se cuenta, más que a través de lo que se cuenta. El teatro es una relación orgánica entre dos seres vivos, el espectador y la actriz. La relación cambia radicalmente a una distancia superior de siete/ocho metros cuando los pequeños cambios de tensión del cuerpo de la actriz no son más percibidos por el espectador. Los cinco sentidos con el sexto sentido cenestésico participan en la experiencia intelectual y emotiva que un espectáculo de teatro produce aquí y ahora.

*Mi gato reacciona cuando otro gato entra en la habitación, mientras que, por el contrario, continúa durmiendo tranquilamente incluso si aparece un tigre en la pantalla de la televisión.*

En teatro el lenguaje más eficaz pertenece al cuerpo, y está constituido por impulsos que accionan sobre el sistema nervioso del espectador. La actriz formula emociones con acciones físicas y vocales.

*Hacia poco tiempo que había emigrado a Noruega, no conocía la lengua. En el tranvía trataba siempre de descifrar las reacciones físicas de los otros pasajeros. Quería comprender, cuando se desplazaban para hacerme lugar, si era por gentileza o un modo de mantenerme a distancia.*

*El gran maestro de esgrima del Japón, Musashi, enseñaba a sus alumnos que, frente a un adversario, debían concentrarse solo en volverse un centímetro más altos.*

Existen dos convenciones distintas en teatro: comportamientos escénicos que se parecen a la vida de todos los días (la convención de lo verosímil), y comportamientos modificados que recrean sobre la escena un sentido de vida basándose en acciones reales, pero no realistas (la convención de la formalización). La convención de lo verosímil apunta a una conducta escénica reconocible en nuestra cotidianidad, mientras en un género formalizado (codificado) el comportamiento es el resultado de una composición artificial (ballet clásico o teatros clásicos asiáticos).

*Mirando un espectáculo de ballet clásico, no sólo se acepta el comportamiento innatural de los bailarines, sino que se piensa que todos los seres humanos deberían caminar de aquel modo que aniquila peso y fuerza de gravedad.*

Lo que las acciones de la actriz deberían transmitir al espectador es un sentido de vida, un efecto de organicidad. El efecto de organicidad se obtiene incluso aplicando una extrema coherencia al propio punto de partida, por ejemplo, decidiendo moverse sobre la punta de los pies como en el ballet clásico. La coherencia es develada por la variedad de los impulsos, ritmos y tensiones. La variedad es síntoma de respeto en relación a la complejidad del punto de partida. La coherencia persuade incluso si el comportamiento es insólito, porque el espectador percibe la motivación real que sostiene la elección, incluso si está escondida. Ante la falta de coherencia aparece el formalismo: forma sin información.

Lo que está vivo, orgánico, contiene indisolublemente su opuesto: la actriz debería negar la acción y el director debería negar la literalidad.

*Si tiro al piso una aguja, un pañuelo y un gran diccionario, y luego me acerco para recoger uno de los objetos, aún antes de inclinarme la tensión de mis dedos revela cuál objeto tengo intención de tomar. Para luchar contra lo previsible me inclino hacia un objeto y en el último momento recojo otro. O bien, tomo un objeto como si tuviera la forma y el peso de otro.*

*Meyerhold fue el primero en pensar un pensamiento impensable: concebir las acciones físicas separándolas de las palabras que las acompañan. Cuando se observan de lejos dos personas que hablan sentadas en un café, la manera de comportarse y sus reacciones, si bien pequeñas y contenidas, revelan su relación.*

Hay espectáculos en donde tanto la actriz como el espectador conocen la historia, otros donde solo la actriz conoce la historia, otros donde ninguno de los dos la conoce. Cuando la historia es conocida por el espectador, su atención sigue el modo en el cual se cuenta y es atraída por la red de eventos que se suceden contemporánea e independientemente de la anécdota. La interpretación de un espectáculo está dada por la cualidad de información —y no por el contenido narrativo— presente en la escena. La eficacia de una actriz se revela a través de su capacidad de ser real y ambigua, de pasar de la literalidad a la metáfora.

*Habíamos presentado un espectáculo de payasos a los Yanomami, una tribu indígena amazónica. Había una escena particularmente divertida con spaghetti. Los indígenas no entendían, se ponían nerviosos por nuestras risas, y nos miraban con aprehensión apretando sus lanzas y flechas. No habían visto nunca spaghetti.*

La comicidad no es transcultural, mientras que el drama lo es. Hay experiencias comunes a todos los seres humanos: ser amados y aceptados, sentirse traicionados o humillados, la muerte de una persona querida, un nacimiento, creer en alguna cosa hasta estar dispuestos a sacrificarse... El espectáculo que hace revivir estas experiencias conmueve al espectador no obstante las convenciones escénicas y las referencias culturales ajenas. Para algunos espectadores el teatro es necesario porque evoca estos momentos. Se pueden ignorar las convenciones, pero la danza y el canto logran siempre tocarnos y permiten establecer una relación íntima y personal con el espectáculo al cual estamos asistiendo.

*Si en esta sala entrara un perro mi primer impulso sería alejarme. Tengo miedo de los perros: me han mordido dos veces en América Latina. Pero sabiendo que en este país los perros no son agresivos y no tienen rabia, controlaría el impulso de escapar. Comenzaría sin embargo a transpirar, el corazón latiría más fuerte y me sonrojaría a causa de las reacciones automáticas que no son controlables. Luego —como soy Eugenio Barba y me encuentro frente a ustedes que ven en mí un maestro, no puedo mostrar que tengo miedo— probablemente me acercaría al perro para acariciarlo.*

La emoción es una reacción compleja y se manifiesta en una multiplicidad de impulsos y comportamientos frecuentemente contradictorios entre sí. La actriz debería poder realizar esta multiplicidad contradictoria: las piernas se mueven en una dirección, las manos en otra, los ojos sonríen, la boca llora.

*En Las afinidades electivas Goethe describe la relación entre dos primas, una niña y*

*una adulta. La niña es enviada al colegio y al regresar, diez años más tarde, sube corriendo los escalones de la entrada de la casa y se arrodilla abrazando las piernas de la prima más vieja la cual, incómoda, le pide que no se humille postrándose delante de ella. La joven la mira con sorpresa y le explica que abrazaba sus piernas para volver a sentir el calor, la seguridad y la protección que recordaba de su infancia.*

La interpretación depende de la propia biografía y cada espectador encarna su propio punto de vista. El director trabaja con estos diferentes puntos de vista. La actriz debe saber que el efecto que provoca su comportamiento no corresponde al estímulo que la hace accionar.

*Mientras les estoy hablando, no quiero expresar algo. Me concentro solo en volver mis palabras lo más claras posibles. Estoy interesado en transmitir algunas informaciones, y sin embargo una parte de mí desea estar al sol leyendo un libro. El tono de mi voz crea un espacio de intimidad o de distancia que os atrae o rechaza.*

En escena hay dos centros, uno geométrico y otro dinámico. El centro dinámico está dado por la actriz. El director juega con la percepción del espectador alternando la relación entre el centro geométrico y el dinámico. Cada vez que una actriz hace una acción debe cambiar la perspectiva del espectador. La voz con su cualidad musical y la variedad de entonación, con su timbre y sus colores, juega con el espacio alterando continuamente la percepción sensorial del espectador. La dramaturgia orgánica o dinámica produce un efecto sobre el espectador a través del comportamiento físico y vocal de la actriz, más allá del significado del texto.

*Los diarios proveen comunicación veloz: los titulares explican rápidamente el contenido del artículo. La poesía es comunicación lenta, la información está condensada en imágenes verbales singulares que, luego de la primera lectura, nos incitan a releerla.*

Para un director es útil conocer las reglas de composición de la poesía para crear densidad y metáforas. El teatro es el arte que estimula al espectador a imaginar a través de la densidad: usa un máximo de informaciones comprimidas en una forma lapidaria.

*Richard Schechner habla de espectáculos que son banquetes en donde el espectador puede elegir entre muchos platos, y espectáculos que tienen un menú fijo.*

Si el espectáculo se desarrolla en un espacio escénico que el espectador no domina, entonces él mismo es obligado a elegir a dónde mira, a crear la propia dramaturgia y el propio montaje. Cada detalle del espectáculo tiene una razón de ser. Algunos espectadores se concentran sobre las acciones que otros, al contrario, sobrevuelan. Cuanto más información encierra una forma, más densidad y complejidad se crea y tanto más se fundan las premisas para la experiencia de la vida en el teatro. El espectador desarrolla la propia historia

desentrañándola de los estímulos recibidos. El director debería saber el porqué de cada detalle del espectáculo, incluso de los errores que no corrige.

*En las alfombras persas más elaboradas y bellas se deja siempre una imperfección. Los musulmanes saben que sólo Dios es perfecto.*

El director debe esforzarse para pedir el máximo. Es el depositario del rigor, cualidad que los espectadores no exigen. El director debe ser un manager creativo y competente, pedagogo y líder eficaz: da el ejemplo trabajando el doble de los otros.

*Los alpinistas en la cuerda saben que la vida de todos depende de cada individuo. Cada alpinista es consciente de que la cumbre se alcanza humildemente: depende de cada paso, del modo de apoyar el pie o de estimular a quien está cansado.*

*La tierra pertenece a quien la trabaja. El espectáculo pertenece al espectador que sabe aprovecharlo.*

El espectáculo es un organismo complejo porque está constituido por diversos niveles de organización: el de la organicidad, el de la narración y el de la evocación, profundamente subjetivo. Incluso si en el resultado final los distintos niveles no son escindibles, durante el proceso es necesario proceder sin mezclarlos. En las acciones físicas existe un nivel orgánico y uno narrativo, en las acciones vocales existe un nivel sonoro y uno semántico.

La dramaturgia orgánica o dinámica está dada por la interacción de todos los impulsos que tienen un impacto sobre el sistema nervioso del espectador. La dramaturgia dinámica determina la organicidad –sinónimo de vida– y la respiración del espectáculo. La sincronía del comportamiento, o bien el vínculo de todos los mínimos impulsos físicos con las palabras que los acompañan, es la base sobre la cual se apoya la dramaturgia orgánica. El fin de la vida es mantener la vida, el fin de la dramaturgia dinámica es provocar un efecto de organicidad en el espectador. No pretende crear significados, convencer a volverse socialista o decir una plegaria a una de las tantas divinidades.

La dramaturgia narrativa está dada a menudo por la palabra que se transforma en Verbo. La dramaturgia evocativa es aquella que llega a la esfera íntima del espectador, despertando una resonancia diferente para cada uno de ellos. Representa el momento de la verdad. Se puede hacer reaccionar a un espectador en el instante. Es más difícil concebir un espectáculo que provoca reacciones con detonaciones a posteriori, que acciona lentamente como un parásito tropical o como el veneno de un escorpión.

- I. Trabajarás en la constricción y deberás saber aprovecharlas y darles un valor
- II. Contarás a uno, a más de uno o a los nueve sentidos del espectador

Durante los últimos seminarios, Eugenio ha pensado en componer recetas y mandamientos para directores, escribiendo un breviario de técnica de la dirección. Así fue que en Roma, en mayo de 2000, en el Teatro India dirigido por Mario Martone, Eugenio y los directores que participaban en el seminario se pusieron de acuerdo sobre los primeros dos mandamientos.

La discusión se volvió animada cuando se mencionó un sentido cenestésico, uno médium, uno histórico y otro intelectual, más allá de los cinco sentidos del ser humano, y cuando se quiso sustituir el término “contar” con “decir”. Todos los participantes del seminario estaban de acuerdo con que la creatividad del director tiene más que ver con la constrictión que con la libertad y que el director se mueve en tres campos que se cruzan: uno de organización (social), uno de organismo (complejidad) y otro de organicidad (vida).

*Meyerhold fue traicionado por sus propios actores.*

Concluyo este capítulo de historias para directores con esta frase, repetida frecuentemente por Eugenio. Revela un aspecto de la complejidad de la relación entre actriz y director, en donde conviven la confianza y la desconfianza, el amor y la intolerancia, la unión y la distancia.

## El campesino y el cocinero

Soy actriz y este era mi rol cuando acompañaba a Eugenio Barba en los talleres para directores durante los cuales he recogido las historias que he llamado del cirujano y del alpinista. Como actriz representaba otro punto de vista, el de quien se mueve en el espacio, el de quien acciona con un saber incorporado. Asocio este punto de vista sobre todo con el trabajo de un campesino o de un cocinero. Durante los talleres, esta actitud servía para que los consejos no se volvieran el “método Barba”, y para que la seguridad con la cual era presentada la experiencia no diera la impresión de poder alcanzar resultados fácilmente. Dando cuerpo a las palabras, en el sentido material del término, mostraba que una verdad profunda contiene su opuesto y que una regla válida en una situación, ya no lo es más en otra. Debía demostrar a los participantes un resultado y al mismo tiempo el trabajo que lo precede, develar las dificultades y maravillar, estar disponible y ser convincente. En calidad de actriz, tenía que contradecir frecuentemente al director. De la información contrastante y complementaria que dábamos juntos, los participantes de los talleres podían extraer las conclusiones que eran más útiles para su trabajo.

La actividad pedagógica del Odin Teatret se ha concentrado sobre todo en el trabajo de la actriz. Son raras las ocasiones que indican a los directores algunos instrumentos específicos para la dinámica de composición de un espectáculo. Eugenio ha comenzado a dar talleres para directores luego de veinte años de espectáculos realizados con el Odin Teatret, cuando las actrices y los actores del grupo eran ya maestros autónomos en la creación y en la didáctica.

Los cursos y talleres son enseñanzas sofocadas por el tiempo. Requieren explicaciones con palabras y atajos prácticos que compensen la falta de horas, meses y años necesarios para asimilar y madurar la experiencia directa. Los principios que en el Odin Teatret han sido incorporados implícitamente en un tiempo muy largo, en los talleres son explicados, analizados y ejemplificados en pocas horas. Ese conocimiento que yo he adquirido con meses de práctica tácita, durante los talleres se vuelve comprensión conceptual. La carga afectiva se alcanza cuando se dejan los argumentos técnicos para hablar de motivación.

En los talleres para directores, las palabras reflejaban la realidad al bies porque debían volver claros y accesibles procesos complejos y disimulados. Como si fueran los presupuestos del trabajo, las palabras explicaban las conclusiones que en el Odin Teatret han sido comprendidas solo luego de la experiencia práctica. Durante los talleres, las palabras reconstruían los modos de proceder como si en el Odin Teatret hubiéramos sido conscientes desde el inicio de cómo alcanzar determinados resultados. Muchas veces sacudía mi cabeza: Eugenio respondía a las preguntas de los participantes y, luego, yo agregaba otro punto de vista.

Los talleres partían de un conocimiento en parte fijado en los libros. Para los participantes era difícil pensar que no fuese siempre así. No lograban imaginar que el lenguaje de trabajo que usamos cotidianamente entre nosotros como actriz y director en el Odin Teatret era completamente diferente. Dejamos que la práctica permita encontrar soluciones teatrales inesperadas. Las reflexiones que adquieren el valor de teoría son escritas en un segundo momento. En la práctica diaria Eugenio se comporta muchas veces sin tener en cuenta sus libros, casi como si hubieran sido escritos por otros.

En un taller se tiende a explicar, mientras que durante los ensayos en el Odin Teatret es raro que la actriz y el director discutan. Tratamos de dialogar a través de las acciones sin revelarnos intenciones y objetivos. El desacuerdo se resuelve trayendo otras propuestas. Quien no está habituado a la fuerza persuasiva de la acción trata de resolver los problemas con palabras. En los talleres los participantes querían esclarecer sus intenciones hablando, mientras Eugenio necesita que yo como actriz muestre sin comentarios.

He hecho algunas puestas en escena y soy consciente de que el tipo de energía que uso como directora es completamente distinto al que uso como actriz. Conozco cuánto esfuerzo es necesario para transformar una masa aún sin forma en energía material que puede emprender el vuelo. Como actriz duermo por la noche porque los problemas se resuelven en la acción de los ensayos. Como directora permanezco con los ojos abiertos imaginando las infinitas consecuencias de mis indicaciones, mientras las posibles soluciones pasan por la mente. La responsabilidad me pesa mucho más. Como directora, me he dado cuenta de las dificultades que se deben afrontar al dirigir actrices y actores y al componer espectáculos.

No siempre es el director quien determina el curso de un espectáculo. He organizado el primer festival Transit en 1995 justamente en torno a este tema. Me había dado cuenta de que en el interior de la red del Magdalena Project muchas mujeres habían pasado a la dirección luego de haber sido actrices, y cómo muchas actrices habían producido espectáculos en torno a temas para ellas vitales obligando a sus directores hombres a seguirlas. Buscaba una palabra para indicar el elemento guía de un espectáculo, que a veces se identifica con una persona, a veces con el grupo y a veces pasa de una persona a otra. Elegí “conducción” en el sentido del pasaje de energía eléctrica. Los temas, las soluciones escénicas, la creación de personajes, el montaje de textos no son siempre responsabilidad de una persona llamada director, sino que son “conducidos” en el proceso por una mente y un organismo colectivo. Materialmente se reconoce cada vez al “conductor” en los diferentes componentes que trabajan en el proceso, pero al final desaparece para hacer existir como entidad viva solo al espectáculo.

Con los años, en el Odin Teatret he aprendido a intuir a dónde espera llegar nuestro director. Al mismo tiempo, como actriz sé que es más fructífero seguir un recorrido asociativo personal que tratar de realizar directamente las visiones de otra persona. En el trabajo creativo, resistencia, contigüidad y divergencia sirven más que la condescendencia. Eugenio comenta a los participantes de los talleres que cuando da el tema de una improvisación la actriz no debe saber a dónde está apuntando el director, porque si no ilustraría el tema y correría el riesgo de volverse tautológica y unívoca. Así era para mí en los primeros años.

En un comienzo me ayudaba que los temas de improvisación no estuvieran directamente ligados al tema del espectáculo. Sin embargo, con el tiempo, he aprendido que también la literalidad puede ser un estímulo para buscar soluciones insólitas. Si la única elección que tengo es la de ilustrar, debo saber esconderla, y volver la ilustración irreconocible. A través de asociaciones enriquezco y transformo el tema o el texto con materiales que no les conciernen directamente. Los participantes se preguntaban por qué era necesario alejarse

tanto del tema. Eugenio y yo respondíamos que esto nos facilita encontrar aquello que no conocemos y es este procedimiento el que frecuentemente caracteriza la investigación tanto en ciencia como en arte.

En los talleres de dirección yo trabajaba prácticamente, me debatía, sudaba. Eugenio aparecía ante los participantes como el director que detenta el poder y decide. Querían defenderme de él y ayudarme. Me preguntaban cómo reacciono ante el hecho de ser manipulada por el director cuando mis improvisaciones y mis materiales son cortados, alterados y montados. Los observadores no reconocían la oportunidad que me estaba siendo ofrecida a través de los insistentes pedidos para dar lo mejor y el máximo de mí misma. Al contrario de lo que parece, un director que se obstina en exigir lo imposible para garantizar al espectador un resultado más allá de las propias capacidades, refuerza mi identidad autónoma. No tengo necesidad de preocuparme por el resultado final, por aquello que los espectadores verán y entenderán. Puedo concentrarme sobre mi trabajo. Sin tener que mirarme y juzgarme desde el exterior, puedo seguir los hilos desordenados de mis intereses y de mis necesidades en el esfuerzo de hacer decir a mis acciones lo que no puedo explicar con palabras.

Cuando trabajo como directora prevalece en mí el modo de pensar como actriz. Me baso en mi experiencia, en el conocimiento sobre el sentido de una acción, incluso permaneciendo sentada mirando. Hay directores que trabajan con lo que imaginan a priori. Eugenio trabaja sobre todo con aquello que ve delante de sí. Frente a las improvisaciones o materiales de la actriz es un director capaz de transformar la reacción en acción que desarrolla perspectivas inesperadas. Esto me ha enseñado a ser concreta como actriz, a guiar, esperar con paciencia y hacer crecer lentamente una pluralidad de significados, a partir de los detalles del material de las actrices y actores con los cuales trabajo como directora.

El director ve desde afuera e interviene guiando a la actriz, es decir, guiando una persona externa y diversa de él mismo. No es el cuerpo del director el que está activo en el espacio, sino su capacidad de ver y comentar estimulando a otra persona para accionar. El director usa la propia inteligencia corporal, sus propios sentidos y la propia memoria, para dar indicaciones y debe saber elegir palabras y silencios para transmitir estas indicaciones. He experimentado siempre al director como la antítesis que ayuda a hacer surgir la síntesis. Eugenio habla de sus actrices y actores como de su alter ego, una prolongación a través de la cual puede improvisar y proyectarse en el espacio y en el tiempo. Con nuestra colaboración como actriz y director logramos alcanzar una representación de la realidad que contiene sus aspectos contrastantes. A mí como actriz y a Eugenio como director una misma situación se nos presenta de manera diferente. Esto, en vez de ser un impedimento, es un estímulo para trabajar juntos.

Como actriz creo a partir de mí misma. Esto no significa que mi accionar tenga raíces en la psicología o en la intimidad, sino que parto de mi cuerpo, de mi ser en escena. Incluso si olvido mi ego y considero solo el efecto de lo que hago, veo un reflejo y escucho un eco de lo que directamente he puesto en marcha como actriz. Para accionar, me transmito información, directamente, al interior de mi cuerpo y con mis propios sentidos, dejo que mi inteligencia corporal me guíe sin interposiciones. Los pasajes se suceden sin explicaciones externas, la inteligencia es ya acción inmediata, más veloz que la luz: es un proceso difícil de explicar con palabras, porque no usa las palabras.

Al representar un punto de vista de actriz, durante los talleres, continúo buscando ejemplos de mujeres que me puedan ayudar a introducir el valor y la inteligencia particular de las acciones incorporadas incluso en la historia del teatro. Es una inteligencia eficaz, no objetiva, pero que me revela verdades. Mi esfuerzo es aún infructuoso. Eugenio explica que uno de los niveles técnicos consiste en el cómo se cuenta: se puede narrar a la manera Dostoievski o de Joyce, o de Proust o de Tolstoi, a la Márquez o Balzac... Frente a un elenco de nombres masculinos, a veces me siento cansada y pienso que es una lucha inútil entre fuerzas dispares. Luego empiezo a bailar otra vez y encuentro de nuevo la energía para continuar.

Me resulta útil imaginar que mis células tienen una inteligencia y una memoria, y que el cuerpo entero piensa. El director explica que la actriz debe ser como las olas del mar o los copos de nieve para que cada acción sea diferente de la otra y rica en detalles; o sostiene que la actriz debe iluminar como un sol hacia todas las direcciones. Como actriz, sé que si logro ser mar, nieve y sol, es porque me concentro en aquello que me ayuda a ser mar, nieve y sol sin darme cuenta.

El pensamiento del cuerpo almacena la experiencia como conocimiento. El recorrido que sigue no es lógico y acciona rápidamente cambiando con un proceso semejante al de la intuición. Como actriz he aprendido a dejar que los pies piensen, soy "animal", pero no por esto tengo menos alma, raciocinio e imaginación. Trato de usar este pensamiento incluso cuando trabajo como directora y cuando procedo en la vida cotidiana. Convivo con los dos puntos de vista.



el espectáculo



### Réplica y diferencia

Trabajando sobre un espectáculo no tengo la impresión de tener a priori algo para decir ni que debo encontrar solo la forma para decirlo. Tengo un punto de partida, un pretexto o un trampolín, una pregunta o inquietudes que ponen en funcionamiento un proceso al final del cual descubriré qué tengo para decir. A veces, gracias a la mirada, al abrazo o al llanto de un espectador, me doy cuenta de que expresé algo particular. En esos momentos las palabras son superfluas.

No es fácil dar consejos sobre cómo entrar en contacto con las motivaciones secretas, el motor creativo, la necesidad personal, el mundo sumergido hecho de reglas y desorden. La experiencia sirve para tener fe en la lógica de las propias asociaciones y para descubrir las estructuras entre las cuales estas se encuentran libres de accionar. El nivel de mi dramaturgia de actriz que no pertenece a la técnica se oculta en zonas de sombra en donde mi exigencia de hacer teatro se une a la ambición paradójica de querer dejar una marca personal en el transcurso de la historia.

Viniendo de un teatro amateur desprovisto de los instrumentos del oficio, me quedé impresionada uno de mis primeros días en el Odin Teatret cuando me pidieron que comprara tres campanas a un precio para mí exorbitante. Permanecí aún más desconcertada cuando el director decidió no usarlas porque no servían para el espectáculo de calle que estaba ensayando. Me preguntaba qué significaba este comportamiento de ricos en un teatro llamado pobre. Lo comprendí viendo un espectáculo de otra compañía, basado en efectos técnicos, de luces, de telones móviles, con el suelo que se movía en sentido circular y horizontal, acompañado por una banda sonora grabada, en donde el rol principal lo tenían pelotitas de ping-pong y platos de papel. Al final no recordaba los rostros de las actrices y actores. Habían desaparecido en un espectáculo más fuerte que ellos.

Pienso que las riquezas de un teatro pobre son el trabajo de la actriz, la libertad de dedicar tiempo al proceso y de consagrar los propios recursos a la creación. Es una riqueza sin moral, justificada solo por aquello que es necesario para el espectáculo, cuyas cuentas al final se compensan: las campanas fueron luego usadas en otros dos espectáculos, *El millón* y *Cenizas de Brecht*.

Cuando trabajo sola en sala me siento de verdad feliz. Sucede habitualmente durante las vacaciones, en el período en donde un espectáculo nuevo comienza a tomar forma. El teatro está vacío y me quedo en sala todo lo que quiero. Canto, invento trajes, juego con objetos, creo secuencias de acciones. Se apodera de mí una sensación de euforia por la situación en donde nada debe tener un sentido, ni ser creíble o eficaz, y a pesar de eso significados e historias aparecen y desaparecen, entran y salen de la sala. Me gusta la soledad de la búsqueda a tientas, emprender los primeros pasos de un proceso sin preocuparme por los resultados, cuando el único timón es la manera particular de pensar que aprendí como actriz.

El teatro es mi manera de establecer relaciones. Para lograr la presencia como actriz, no conecto necesariamente la visibilidad con la materialidad y la invisibilidad con la espiritualidad. Para mí, la energía y la motivación que guían las acciones que los espectadores ven y escuchan son concretas porque constituyen la respiración de las células de mi cuerpo. Soy consciente del hecho de que trato de provocar una comprensión diferente de mis acciones en cada espectador y que apunto a compartir una experiencia más que a representar. El teatro me enseña cada día a confiar en verdades personales y no en algo que sea objetivamente justo o errado.

Durante los ensayos es el espectáculo quien decide qué es necesario y qué debe ser eliminado. Camina con sus propias piernas y elige por sí mismo. Es el espectáculo el que cuenta historias, algunas claras, otras para descifrar. Solicita siempre variaciones mínimas y yo me adecuo a su crecimiento.

En el Odín Teatret un espectáculo permanece igual noche tras noche, y sin embargo, no es lo mismo. Se enriquece incluso gracias a la recepción de los espectadores. Como actriz trato de ser precisa, decidida, entera, presente aquí y ahora aún sabiendo cómo y cuándo terminará el espectáculo. Descubro nuevos detalles y bailo con la atención del espectador, atrayéndola y rechazándola. Me ingenio para dar al espectador la sensación de que cada noche el espectáculo es rico en variaciones, incluso si es igual. Solo el director se da cuenta de los pequeños cambios reales.

Algunos espectadores, cuando regresan a ver uno de nuestros espectáculos, comentan los cambios que han notado. En realidad las partituras y escenas son idénticas. Esta sensación de alteración está dada por el total dominio de la partitura y por la libertad que la actriz experimenta luego de muchas funciones. Las primeras representaciones de un espectáculo no tienen aún la seguridad que se instauro luego de meses de funciones y de giras con continuas adaptaciones en salas y condiciones acústicas diferentes. En el espectáculo maduro, una

persona que parece insignificante y de estatura media en la vida de todos los días, puede adquirir una belleza particular, una transparencia que al mismo tiempo revela y vela un secreto. La ingente cantidad de tiempo de ensayos, encerrados en una sala que parece no tener más oxígeno, tiene su compensación con el resultado —un espectáculo con vida propia que viaja en el mundo y encuentra espectadores—. Es en torno al trabajo para el espectáculo en donde todo el Odin Teatret se une.

En el Odin Teatret el tiempo está marcado por los espectáculos. Traen a la memoria lo que sucedió en aquel período. Con *Anabasis* me uní oficialmente al grupo; con *El millón* aprendí a tocar el trombón; con *Cenizas de Brecht* trabajé por primera vez con un director; durante *El evangelio de Oxyrhyncus* me divorcié; para preparar *Talabot* viajé por primera vez sola a Asia; *Kaosmos* dio luz a Doña Música; *El castillo de Holstebro* fue creado cuando, luego de mucho tiempo, me volví a enamorar; *Las habitaciones del palacio del emperador* fue presentado en el cierre del segundo encuentro de teatro de grupo en Perú; con *Oda al progreso* Mr. Peanut se vistió de mujer; *Mythos* se inició luego de un viaje a Australia; *En el esqueleto de la ballena* luego de una reunión en donde lloré de cansancio y *El sueño de Andersen* luego de haber estado en Egipto y en Siria; Las mariposas de *Doña Música* fue ensayado en un hotel de España, en otro de Italia y en la sala “blanca” del Odin Teatret; *Las grandes ciudades bajo la luna* me recuerdan los festejos de los cuarenta años de nuestro grupo; el primer traje de *El eco del silencio* lo compré en la calle peatonal de Copenhague; ensayando *El hermano muerto* rompí un proyector de la sala de Grotowski en Wrocław; *Los vientos que susurran* pertenecen al período en donde estaba en grado de explicar claramente la diferencia entre movimiento y acción; *Texto, acción, relaciones* nace para reencontrar a Tage y afrontar un texto clásico; *La alfombra voladora* cuando en cincuenta minutos supe recorrer en público treinta años de espectáculos.

El espectáculo es una ceremonia, una estructura fija que se repropone cada día, restableciendo el mismo espacio y tiempo dentro del cual confluyen energía, historias, sentidos, necesidades. Los espectadores parecen lejanos: se llevan lo que ellos mismos quieren. La capacidad de establecer un diálogo con ellos no está dada por una atención hacia sus exigencias y gustos, sino por mi concentración en las acciones y motivaciones, en situaciones o preguntas que el espectáculo expone. La generosidad —una de las cualidades que más aprecio en una actriz— consiste en la desmesurada y minuciosa preparación de una presumible experiencia, a través de un accionar coherente que apunta a tocar los sentidos de cada espectador. El espectáculo es la ocasión para volver creativo al espectador, a través de estímulos ofrecidos por la presencia de las actrices y actores en escena.

Tengo mis hábitos para preparar la ceremonia del espectáculo. Recorro actos simples: plancho el traje, ordeno los objetos, repito los textos en voz baja, me visto, me peino, me maquillo. Necesito reconocer las personas y la energía en sala y que sean cada vez las mismas: unos instantes antes del espectáculo no quisiera molestias externas, voces que no conozco, personas extrañas, problemas imprevistos. Estoy lista más o menos cinco minutos antes de comenzar. Permanezco de pie y espero o, si el traje lo permite, me siento. Tengo una sensación de vacío y sueño. Al final del espectáculo me resta una sensación de cansancio. Me saco el traje transpirado, me desmaquillo, me peino de nuevo, recojo los objetos de escena y los guardo cada noche de la misma manera. Apenas terminado el espectáculo no quiero encontrar espectadores. Estoy atenta a no preguntarles qué piensan del mismo, y respeto su libertad de reaccionar libremente ante lo que han visto. Tanto antes como después del espectáculo necesito tiempo para estar sola y en silencio.

Preparándome para *Talabot* me pintaba las uñas y calentaba la voz repasando textos y canciones. Luego del espectáculo me duchaba para sacarme el tomillo del rostro y el olor a pescado y cerveza que me habían tirado encima. Antes de *Mythos* extendiendo los músculos recostada sobre la alfombra roja, me cepillo el pelo y me pongo el traje en la sala. Al final del espectáculo soy la única actriz que permanece escondida en el espacio escénico, junto a los técnicos que ayudan a salir a los espectadores. En cambio Doña Música, que tiene un maquillaje complicado, espera que el público haya entrado para aparecer desde la oscuridad, y al final sale para esconderse mientras aplauden a la figura de la muerte sentada en su lugar.

Cada vez que tenemos un espectáculo nuevo, el Odin Teatret regresa a las ciudades ya visitadas en el pasado para encontrar a nuestros espectadores. Los espacios de los espectáculos que reconstruimos con las mismas medidas en las salas, plazas, iglesias, gimnasios, mercados, museos, escuelas y prisiones de los distintos países, me conceden sentirme en casa y reencontrarme con el mundo que me circunda. Hoy puedo decir que mi cotidianidad está en las giras. Vivo una vida nómada, aun teniendo una casa en Holstebro con mi lavadora y un jardín que me agrada atender. Mi familia, mis amigas, mis amigos y los espectadores del Odin Teatret están en todo el mundo. Viajo por el interior de una red de personas y teatros como el nuestro, un complejo de contactos personales y profesionales que nos comprometemos a proteger y a mantener vivos.

De niña veía hadas en el reflejo de las bombillas apenas apagadas, me concentraba en reconocer las formas diseñadas sobre los muros, en el cielo y cerrando los párpados. Luego se me dio por contar historias durante la noche,

persiguiendo las sombras y figuras que mis ojos vislumbraban en la oscuridad. Sabía que no podía pararme, porque si no habría roto la magia. Con mi ahijada he reencontrado este placer de narrar historias improvisadas. Ella me daba un título y yo, sin dudar, comenzaba a inventar. En 1977, en *Cenizas de Brecht*, no me sentía preparada para el trabajo creativo para un espectáculo. Mi maestro de aquel entonces, Tage, me dijo que debía confiar en las historias que entreveía en la oscuridad. Aún hoy, en 2005, sigo su consejo.

Al final del cuarto Festival Transit estaba sentada junto a algunas “abuelas” de The Magdalena Project (Brigitte Cirila, Cristina Wistari, Dawn Albinger, Deborah Hunt, Geddy Aniksdal, Gilla Cremer, Gilly Adams, Jill Greenhalgh, Luisa Calcumil, Maria Ficara, Sally Rodwell, Teresa Ralli, Ya-Ling Peng), bebía champagne y reía junto a las mujeres a las cuales me unen estrechos lazos de colaboración desde 1986. Celebrábamos la libertad de no tener que sentirnos responsables. Habíamos pasado la fase infantil del aprendizaje y la fase adulta de la enseñanza.

En Montevideo, durante una cena con todo el grupo en un restaurante, me entregaron la cuchara de plata que Roberta Carreri había elegido como regalo tradicional para los que habían permanecido veinticinco años en el Odin Teatret. Justo habíamos terminado una función de *Mythos*. Entre los espectadores estaba Daniel Viglietti, el autor y compositor de *A desalamburar*, la canción que Guilhermino Barbosa canta en el espectáculo, traducida irónicamente por Ulises, y que yo entonaba como joven militante en Milán en las manifestaciones y fiestas populares. Estaba también en Montevideo cuando Atahualpa del Cioppo, el gran artista de teatro que ha fundado El Galpón, se acercó para felicitarme luego de *El castillo de Holstebro*. Me avergoncé: antes del espectáculo había pensado que estaba cansada y que mi motivación para continuar estaba decayendo. Me di cuenta de que la motivación es también un regalo traído por los espectadores.

En Holstebro, durante el seminario sobre danza y teatro hindú en 1977, estaba sentada a los pies de Shanta Rao y escuchaba llena de admiración a esta bailarina que no había respetado las reglas y se había transformado en una maestra ejemplar. En Ayacucho, durante una gira en 1988, miraba con respeto a Daniel Quispe y su grupo que, entre represalias y venganzas de militares y terroristas, se obstinaban en hacer teatro. Luego de treinta años en el Odin Teatret, intuyo el recorrido del manantial al mar. Es un pasaje fluido entre el ser mujer y actriz, circunstancias y coincidencias, técnica y motivación, oficio y política, proceso y consecuencia, necesidad personal y urgencia social, que continúa transportando los puntos estables de mi experiencia: piedras de agua.



rostros, palabras,  
paisajes

---



En 2003, recibí una carta que me recordaba aquellos años cuando, en un garaje, se reunía en Milán el Teatro del Drago y yo, junto a Marco Donati, Clara Bianchi y otros, pensaba que el teatro podría ayudar a cambiar el mundo:

Querida Julia

Es una calurosa tarde de junio (35 grados), estoy mojado de la cabeza a los pies. Tomaso [el hijo de Marco y Clara] está en la terraza con tres amigas. Estudian como locos, de las nueve a la medianoche, todos los días para preparar los exámenes de bachillerato ya inminentes. Una breve pausa para la cena (que Clara prepara con amor, aún incrédula de que su hijo esté estudiando con tal intensidad) y luego otra vez con Kant, las nebulosas, los integrales, un poco de Virgilio y la histórica derecha. Se han encontrado en el grupo de teatro y desde ahí en más no se han dejado. Este año han representado *La Orestíada* (dos horas y media de representación). Tomaso hacía una especie de trovador, unía los cuadros entre un Agamemnon con un poco de bigotes debajo de su nariz y las Erinias (muy buenas). Cada tanto hablan sobre cómo continuar haciendo teatro juntos, demasiado intensa la experiencia como para poder transformarse en solo un paréntesis. Los miro complacido y un poco conmovido. Esta es la inmortalidad, Julia; el verse reflejado igual y diferente al mismo tiempo en una historia que ya conoces, con un intérprete que malditamente se te parece, con una amiga del protagonista que se llama Giulia, con una historia paralela que con esfuerzo decides no contar para ver si termina como ya sabes o es capaz de reservarte alguna sorpresa. Te dices: historias semejantes pero nunca iguales, y te quedas en la ventana disfrutándolos: veinteañeros, bellos, con energía para vender.

Te abrazo,

MARCO

PD. Una buena noticia. Berlusconi perdió las elecciones regionales. ¿Que mis coterráneos se están volviendo sensatos? ¿Qué todo ha sido un mal sueño?

\*\*\*

En mi camino hacia Mostar aterricé en Sarajevo. La guerra había terminado, pero aún no había pasado suficiente tiempo como para haberla olvidado. Era agosto de 2002. Una de las cajas con los objetos de mi espectáculo no había llegado. En el aeropuerto he recibido mi primer dinero bosniaco en la oficina de Lufthansa y la promesa de que me entregarían mi carga al día siguiente.

Los organizadores de Mostar habían mandado un auto para recoger a Ana Woolf (una actriz argentina), Philip Doolan (el técnico irlandés del Odin Teatret) y a mí. El conductor hablaba solo algunas palabras en inglés. Yo estaba muy cansada a raíz del intenso período de trabajo precedente y dormí durante casi todo el camino, mientras el paisaje cambiaba de los verdes pinos de las colinas en torno a Sarajevo a las áridas rocas de las montañas en los parajes de Mostar. Seguíamos una carretera que llevaba hacia el mar a lo largo de ríos y lagos. Saliendo de Sarajevo se veían por todos lados obras edilicias y pequeñas casas apenas construidas. Acercándonos a Mostar los signos de la guerra se volvieron evidentes: muros quemados y cornisas de piedra con ventanas vacías, vestigios de habitaciones en donde alguna vez habían vivido familias.

En Mostar nos hospedamos en un hotel nuevo sobre la calle principal. Sentada en el restaurante, tenía frente a mí las ruinas del lujoso hotel Neretva al otro lado del río que lleva el mismo nombre. Desde mi habitación observaba los muros despedazados y un árbol que florecía en la ventana de una casa en ruinas. Estábamos cerca del centro histórico de la ciudad, bastaba seguir la calle que había delineado el frente: por un lado el ejército serbio o croata, del otro la resistencia bosniaca; por un lado los cristianos ortodoxos y por el otro los musulmanes; por un lado los ricos y por el otro los pobres. A lo largo de este camino no quedaba intacto ningún edificio. Noté que estaba caminando sobre coloridos azulejos: el piso de una cocina ya desaparecida.

Amin Joha Hadzimusic y Sead Djulic vinieron a darnos la bienvenida. Sead —a quien pronto aprendí a llamar Sejo— es el director del Mostar Youth Theatre (MTM) fundado en 1974 y de la Alternative Academy and International Festival of Author Poetry Theatres, un festival que se realiza cada año en agosto. Joha es un actor que comenzó cuando era un niño en el Youth Theatre y que continúa ahora cumpliendo también la función de asistente e intérprete debido a su fluido inglés. Nos describieron el programa: un taller, espectáculos y demostraciones de trabajo. Contemporáneamente se desarrollarían otros talleres. Los participantes venían de toda la ex Yugoslavia y de otros países europeos. Muchos de los habitantes originarios de Mostar se habían transferido.

Mostar era famosa por un puente que reunía las dos partes de la ciudad histórica. Los jóvenes de Mostar tenían la costumbre de tirarse del puente al río

para mostrar su coraje y los turistas venían de todo el mundo para admirar su forma ligeramente punteada en la mitad. Había sido construido en 1556 por el arquitecto Hajruddin en el tiempo de Suleimán el Magnífico durante el período otomano. Por todos lados se vendían postales que representaban al puente y otras que mostraban las fases de su destrucción durante la guerra, con un “no olvidar” en rojo sobre las imágenes.

Una noche Sejo y Joha nos llevaron al lugar en donde una vez se encontraba el viejo puente. La Unesco lo estaba reconstruyendo y algunos soldados de la ONU fotografiaban los grandes bloques de piedra rescatados del agua. Miré a lo alto, hacia la montaña con el enorme crucifijo que domina Mostar. Desde allí el ejército croata controlaba los movimientos de los habitantes. Desde allí los soldados disparaban a las piernas de las personas que iban a recoger el agua, así otros saldrían en su ayuda y los francotiradores habrían podido asesinar a más personas. Desde allí han bombardeado el puente. El comandante que dio las órdenes había sido director de teatro. Había trabajado incluso con el Mostar Youth Theatre poniendo en escena Brecht. Ana Woolf no lo podía creer. Sejo comentó tranquilamente: “Ahora vive en Zagreb, es un rico hombre de negocios”.

Miraba las aguas del río que corría por debajo mío y las piedras del puente demolido. Pensaba en la paradoja del puente destruido por un hombre de teatro y recordaba todas las veces en que la importancia del teatro se me ha revelado precisamente en situaciones en donde la esperanza, la sociedad civil y una vida cotidiana no parecen ser ya posibles.

La corriente a veces tranquila y a veces impetuosa del Neretva bajo el inexistente puente de Mostar, me sirvió de inspiración para una conferencia en el Festival “Voix de Femmes” en Bélgica. Cada dos años este festival junta mujeres artistas y cantantes con madres, viudas, hijas y hermanas de “desaparecidos” de diferentes países del mundo. El festival está dedicado al tema de culturas en resistencia y es un logro tanto artístico como político. Su particular identidad está dada por la mezcla de dos mundos que normalmente no se encuentran. Voces de África, Asia, Europa y América llenan la sala del festival con sus canciones, música y ritmos, mientras los espectadores bailan, y luego las declaraciones y testimonios africanos, asiáticos, europeos y americanos nos recuerdan la inflexibilidad de la realidad y de la historia. Conozco la tragedia de los desaparecidos por las frecuentes giras en Argentina, Chile y Uruguay y por la dirección que hice de un espectáculo sobre este tema, pero siempre lo consideré un fenómeno confinado a países lejanos. La presencia de las madres de niñas belgas secuestradas por pedófilos, las hermanas de los hombres desaparecidos durante la guerra en la ex Yugoslavia, las mujeres de

curdos encarcelados en Turquía, me recordaban que esta tragedia sucede justo a la vuelta de la esquina de la comfortable Dinamarca donde vivo.

Brigitte Kaquet, la directora del festival, usó la imagen del puente como metáfora para explicar la relación entre las mujeres que cantan y las mujeres que lloran sus familiares desaparecidos. La política y el teatro se nutrían mutuamente, el dolor encontraba una voz en los cantos, la esperanza y la lucha daban coraje a las artistas para seguir perseverando.

El puente de Mostar destruido por un director de teatro me hizo pensar que no deberíamos construir puentes entre arte y política, entre mujeres que luchan por la justicia y mujeres que luchan para crear, entre teatro y vida. Deberíamos unir estos mundos de manera diferente. Los puentes están hechos de piedra. Son fijos, estructuras que pueden ser destruidas. Las conexiones vivas están hechas de elementos fluidos. Afectos, recuerdos, gratitudes, resentimientos, perdones, aspiraciones, incapacidad de olvidar, reconciliaciones, informaciones objetivas y emociones pasan de una persona a otra, se transmiten de una experiencia a otra, como el agua del río que avanza desde las verdes montañas hasta las costas rocosas, bañando riberas opuestas a lo largo de su recorrido.

El compromiso personal, las relaciones, el sonido de las voces y las expresiones de los rostros permanecen para dar sentido a una resistencia compartida. El elemento que fluye cambia incesantemente, no puede ser aferrado ni descrito. Tampoco las consecuencias personales e históricas de los encuentros de estas mujeres en un festival se pueden medir. Dejan solo huellas en la historia subterránea del teatro.

\*\*\*

Luego de una separación de diez años, Tage Larsen regresó al Odin Teatret en 1997 para ser Edipo en *Mythos*. Nos había dejado en 1987 para fundar su propio grupo de teatro. Lejos del Odin Teatret ha debido combatir en primera persona la batalla de buscar fondos, resolver conflictos de las dinámicas internas de una compañía y medirse con las dificultades de la creación y producción teatral. En esos diez años ha incluso dado rienda suelta a su amor por Shakespeare.

Tage ha guiado mis primeros años en el Odin Teatret y lo considero uno de mis maestros. A su regreso, la primera cosa que hemos hecho juntos fue una

demostración de trabajo con el texto de una escena del *Otelo* de Shakespeare. Queríamos mostrar un procedimiento que parte de acciones físicas para interpretar un texto clásico. Tage sentía la necesidad de una demostración que pusiera el acento sobre un proceso y no sobre un resultado, y sobre la relación en escena entre más de un actor.

La lejanía de Tage del grupo ha tenido como consecuencia que me he quedado yo más años que él en el Odin Teatret. Es extraño ser más “anciana” que el propio maestro, discutir con él sobre la importancia de las relaciones con el texto, con los objetos, la música y entre actores y actrices; acerca de rimas y entonaciones, de libertad de improvisación y capacidad de repetición. La experiencia es común, pero el tiempo no compartido ha creado un vocabulario que se cree diferente. Es insólito encontrarse en la posición de estimular al propio maestro. Las enseñanzas que recibo ahora de este lazo son otras. No obstante, Tage permanece para mí como el ejemplo más sólido de un actor enraizado en la escena.

Tage ha comenzado a hacer teatro amateur en el pueblo donde vivía con sus padres. Muchas veces me ha hablado del film *Les enfants du paradis*, con Jean Luis Barrault, que ha revolucionado su visión del teatro. Recuerda los ensayos de su primer espectáculo en el Odin Teatret (*La casa del padre*, 1972-1974, sobre la vida y la obra de Dostoievski) por la fuerza de la desesperación de quien quería pertenecer a un grupo. Era albañil. Aún hoy el trabajo manual le da la estabilidad y el apoyo concreto que necesita para crear personajes y materiales como actor. Entre sus ídolos están Marilyn Monroe, Marlon Brando y los Rolling Stones.

Cuando lo conocí tocaba el violín en *Come! And the Day Will Be Ours* y una batería de botellas de vidrio en *El libro de las danzas*. Habíamos comenzado juntos lecciones de música, él con la trompeta y yo con el trombón. Él persevera aún con la música, dedicándose incluso al bajo eléctrico. Tage me enseñó incluso el danés, pero aún hoy continuamos hablando en inglés.

En 2001 organicé en Holstebro la tercera edición de Transit, un festival internacional de teatro, sobre el tema Teatro –Mujeres– Generaciones. Los espectáculos, talleres, encuentros, debates y demostraciones estaban dedicados a la transmisión del saber teatral incorporado y a la elección de formas de intercambio entre diferentes generaciones de mujeres que trabajan en el teatro.

Una demostración de Iben Nagel Rasmussen, la maestra, y Maria Mänty, una de sus alumnas, fue presentada en la sala “blanca” del Odin Teatret. Estaba feliz de poder ofrecer a las otras invitadas y participantes un ejemplo tan concreto de la relación entre maestra y alumna. La diferencia de sabiduría, precisión y

firmeza era material, palpable, evidente. Iben se movía poco: cada una de sus acciones era esencial y necesaria. Maria se desplazaba velozmente en el espacio, manifestaba empeño y vitalidad: era buena, pero hacía ver que lo era. Iben observaba atenta, usaba pocas palabras para dar indicaciones. Maria se concentraba para seguir los diferentes ejercicios y mostrarnos de la mejor manera los resultados de su proceso en común. Iben parecía un tronco de árbol embebido de nutritiva savia. Maria parecía un potrillo lleno de energía atento a diseminar las propias fuerzas. La columna vertebral de Iben contenía años de secretos, la de Maria mostraba tensiones, oposiciones, direcciones, principios, acciones. Iben era, sin preocuparse por eso. Maria quería ser. Fue un momento de mágico esclarecimiento.

Para Iben la pedagogía fue siempre una prioridad. Viene realizándola en el Odin Teatret primero adoptando un grupo de alumnos a los que llamó “Hugin” con el nombre de uno de los cuervos que vuela explorando adelante del mitológico dios Odin. Ha continuado creando los grupos Farfa, El puente de los vientos y el más joven Nuevos vientos.

Estuvo siempre particularmente atenta en hacer que sus alumnos se volvieran autónomos a través de una búsqueda dedicada esencialmente al training. Primero enseñó ejercicios que inventaba y practicaba ella misma, luego prefirió permanecer afuera para observar, encaminar y dar consejos mientras los alumnos mismos inventaban los ejercicios y principios. Los pasos del “samurai” (distintos pasos con las piernas muy flexionadas, el peso mantenido hacia la tierra y la energía fuerte como la de un guerrero japonés), “cámara lenta” (energía ralentizada y pasiva que se mueve como algas en el agua), “verde” (energía activa retenida por una resistencia como si nos moviéramos dentro de polenta), “la danza del viento” (una danza colectiva ritmada por el sonido de la respiración caracterizada por un doble paso de ágiles saltitos livianos), son algunos de los ejercicios característicos de sus alumnos que se pueden encontrar en numerosas variantes diseminadas en el mundo. Iben, a parte de ser una maestra, es la cumbre de una tradición.

Maestro es también quien hace suyas las palabras de su maestro. Ingemar Lindh había absorbido las palabras del filósofo del cuerpo Etienne Decroux y cómo él cantaba cuando ejecutaba *les études* de mimo. Ingemar tenía el rostro esculpido por las arrugas y la barba. Hablaba en sueco, inglés e italiano, pero solo en francés cuando se trataba de mimo corporal.

Explicaba el *entraînement isométrique*:

Es necesario aferrar la eternidad en el instante. Una pintura está todo el tiempo activa. ¿Por qué el pintor no esperó que la acción avanzase otros

cinco minutos? La dificultad está en el no-hacer, estar inmóviles no significa estar muertos. *Isométrique* significa comprometer los músculos como si se estuviera haciendo la acción, llevando la intención hasta el fondo, justo en el instante en donde es más dinámica y está por explotar. Este momento es apasionante porque todo está comprimido.

Imaginen que inflan un globo: al principio se mueve mucho, pero no es interesante como cuando la presión está al máximo y el globo está por explotar y se mueve solo por fracciones de milímetros. La detención imprevista permite la resonancia en el espacio. Cuando se dice algo importante nos detenemos: incluso cuando pienso que estoy quieto, estoy activo. Cuando nos asustamos en la oscuridad y se sienten pasos, no podemos movernos, pero estamos conmocionados.

Ingemar estaba fascinado por la *prière*, la plegaria, a la que consideraba la figura más abstracta y más concreta de su maestro. Explicaba también que en la *prière* está el principio de causalidad de la salchicha: cuando la aplastas de un lado sale todo del otro. Explicaba un movimiento de rotación: “Tomas prestado los clavos de Cristo para girar sobre los pies y permanecer en la misma posición”. Luego ilustraba el contrapeso: “Saltas hacia arriba para ir abajo, como los niños con la palanca de la bomba de agua”.

Nos repetía:

Quando te pones las medias no piensas en las medias. Se es más honesto con el pensamiento que con aquello que se dice. Quiero ver no solo la acción, sino la intención. La esencia está dada por el modo de ser. Si no está la esencia, el actor es solo una mala copia. Soy porque acciono de una cierta manera. Cuanto menos nos movemos, más esenciales nos volvemos y cada vez que nos movemos debe tener un sentido. No se repite un movimiento tantas veces para aprenderlo, sino para reconstruirlo desde diferentes perspectivas, para conocerlo desde adentro y de afuera, de izquierda y derecha, para poder ejecutarlo en cualquier momento. Tanto en las acciones simples como en las complejas existe siempre un contrario. El pleonasma es usado por el teatro tradicional porque se piensa que el significado de las cosas viene de las cosas mismas. Es necesario ponerse en contacto con lo que se siente, con una doble motivación, porque el drama no puede existir en la armonía absoluta. Incluso los ejercicios funcionan como algo que es diferente de sí mismo, con una identidad propia separada, y de la cual es necesario apropiarse. La vida es una secuencia de eventos casuales, la práctica cotidiana de los ejercicios sirve para captar las señales de esta casualidad como un radio receptor.

Para cada paso, cuando el pie se levanta de la tierra, Ingemar recordaba la imagen del salto con los esquís: “¡El momento de la separación es magnífico! ¡Qué peligro! ¡Qué libertad!”

Patricia Alves, una brasileña trasplantada a Dinamarca, es directora de giras del Odin Teatret desde 1993. Asumió el rol fundamental que fue de Agnete Strøm en los años '60 y de Leif Bech en los '70. Es ella quien protege los espectáculos afuera de la sala. Es ella quien, como una maestra, cuidando en sus mínimos detalles el encuentro entre nuestro grupo y aquellos que nos invitan, da a la organización un rostro creativo y humano.

\*\*\*

En 1991, cuando estalló la primera guerra del Golfo, me encontraba en Chile con el espectáculo *El castillo de Holstebro*. Aproveché una pausa en el programa para viajar al norte del país y ver el desierto de Atacama. Es una árida extensión en gran parte de sal: blancas ondas, coloreadas por el polvo, que resplandecen al sol.

Llegué en avión a Iquique y alquilé un auto. La primera parada fue en un pueblo de mineros abandonado. Vagabundeando por calles desiertas me topé con un inmenso teatro de madera, lleno de sillas y espectros de espectadores ausentes. Los pisos crujían, las puertas colgaban de sus cerrojos, a través del techo se asomaba el cielo y el viento silbaba de uno al otro lado del palco. Sentía escalofríos: imaginaba espectáculos desaparecidos sin dejar huella. El único testimonio era el edificio habitado por el viento.

Dirigiéndome hacia la montaña, conduciendo entre arena y remolinos de aire, noté los gigantescos diseños geométricos tallados en las colinas por los antiguos habitantes. ¿Avisos dejados por los que llegaban del espacio? ¿Señales para orientarse? ¿Símbolos sacros? Indudablemente mensajes importantísimos, hoy indescifrables.

El auto tenía que escalar hasta los 3.000 metros entre las protestas del carburador. La falta de oxígeno me hacía acercarme al altiplano de Atacama a saltos y resoplidos. Un camión con los mismos problemas había renunciado, así fue que recogí a cuatro hombres en el camino volviendo aún más lenta la escalada.

En el museo de San Pedro de Atacama estaban en exhibición algunas momias incas. Habían estado enterradas en jarras de terracota, en posición feral, las mujeres envueltas en telas de elaborados bordados. Descubrí los *quipu*: fajas de cuerdas con minúsculos nudos en distintos puntos, compuestos por hilos de diferentes

consistencias y colores, que se unían y separaban, largos, cortos, algunos espesos, otros sutiles. Los nudos eran variados como los de los marineros: nudos en torno a nudos, simples y complicados. Un texto explicaba que los *quipu* eran los libros o las computadoras de la cultura incaica: almacenaban informaciones. Cada nudo tenía un significado que dependía de la posición, del número de hilos entrelazados, de la forma. Eran fascinantes.

Me topaba con imágenes concretas acerca de cómo la humanidad trasmitía la experiencia: el teatro vacío, los dibujos en las colinas de arena, las momias, los *quipu*. Afuera estaba circundada por la sal. El horizonte era un lago blanco infinito y sólido sobre el cual caminaban flamencos rosados.

Fue en el Valle de la Luna, en camino a San Pedro de Atacama, antes de entrever los flamencos rosados sobre el lago de sal, que fui sacudida por un verdadero silencio. He trabajado durante años sobre el tema del silencio y me he entrenado para escucharlo, pero no había oído jamás una ausencia tal de ruidos. No se movía nada, nada estaba vivo, no crecía nada, incluso el cielo parecía quieto: solo roca, piedras, arena, marrón, amarillo, gris, oro, rojo, negro. Ninguna planta, ningún animal, ni verde, ni cactus, ni hormigas, ni seres humanos. Ni una gota de agua. La señal VALLE DE LA LUNA y el auto alquilado me informaban que estaba aún sobre esta tierra. Alrededor se extendían solo áridas y mudas montañas y valles.

Me trepé a una colina, fatigosamente porque el aire era sutil, entre un paisaje con aún más arena y piedras. Avancé con cautela a lo largo de una cresta, contemplando por debajo los cristales dorados, el polvo oscuro, las fisuras, las vetas, el movimiento llano y curvo de las rocas. Respiraba con temor el desmesurado panorama de silencio y, como por arte de magia, podía intuir la vida escondida, imperturbable, duradera y antigua.

Poco tiempo después visité en Brasil un terreiro, la casa sagrada en donde se practica la religión afro-brasileña del Candomblé. Las piedras plantadas en la tierra de las personas iniciadas indicaban el fundamento de su religión. Estas piedras crecen ayudadas por la humedad del aire y de la tierra. Es verdad: ¡crecen! Germinan y se asoman en la tierra donde han sido plantadas años atrás.

Saber que hace falta solo un poco de humedad para infundir vida y hacer crecer las piedras ha cambiado en mi memoria el silencio del Valle de la Luna. Se ha trasmutado en un potencial universo de voces y sonidos, de músicas y cantos. Las rocas y la arena se transformaron en seres cargados de secretos; la inmensidad de la naturaleza que me había circundado, en un impresionante horizonte de sabiduría. La vida estaba agazapada en la inmovilidad. Aquel silencio me hizo pensar en el ser interior de la actriz, en el secreto que no es revelado, en la vida que el espectador intuye y que la actriz no exhibe ni demuestra.

Al lado del jardín de mi abuelo —el paterno que se casó cuatro veces— había un huerto que pertenecía a un desconocido. El camino más hermoso para descender al río al final de la colina era a través de un sendero que lo atravesaba. Era un paseo agradable a la sombra de manzanos y ciruelos, sin embargo me sentía incómoda cada vez que un adulto decidía tomar ese camino. De chica era respetuosa de lo prohibido, no me gustaba transgredir los confines de una propiedad privada, odiaba estar en el lugar equivocado y no obedecer las indicaciones de los carteles; prefería no llamar la atención y pasar inadvertida. No tenía confianza en los uniformes ni en los policías. Trataba de convencer a mi madre para que no saltara verjas, no explorara cementerios, no entrara en los portones abiertos para mirar las entradas de las otras casas. Imaginaba, como mi padre, que en cada campo había un toro, que en cada cementerio podrían aparecer espíritus y que perros feroces querrían defender la tierra de sus patrones. En Italia, donde el campo está frecuentemente alambrado, y en Inglaterra, donde no lo está, prefería pasear por las calles declaradamente públicas.

Pero al mismo tiempo, no quería adaptarme a las reglas: era tímida, no me gustaban las conversaciones ni las fiestas, odiaba las discusiones y las contiendas, no me gustaba el así llamado modo correcto de comportarse. Me avergonzaba cuando mi mamá hablaba con las personas en las tiendas y en la calle, mientras me divertía siendo maliciosa e irreverente con los amigos. En la escuela descubrí que mi actitud antisocial era perdonada porque tenía otra nacionalidad: ser extranjera era un privilegio.

Contra toda previsión, dejando atrás la universidad y las competencias de equí, entré a formar parte del mundo del teatro. Me introduje en un territorio en donde ir contra las reglas es considerado creativo, viajar es una rutina cotidiana y ser socialmente distinta es aceptado. En teatro se encontraban los opuestos y las acciones contaban más que las palabras. Allí podía vivir en la línea del confín sin ir contra la ley. El teatro me ha adiestrado para reconocer la paradoja como norma y para pensar en un modo considerado muchas veces conservador por los revolucionarios y revolucionario por los conservadores. El teatro me pide continuamente que salte mentalmente más allá de las verjas y que infrinja, me empuja a ser nómada y alejarme de los lugares conocidos.

Desde el jardín de la casa de campo de mi abuelo veía el río Tamar que se desprendía de las colinas para unirse con el mar. Me fascinaban las mareas que vaciaban y llenaban el lecho del río alternando agua y fango. Miraba las barcas ancladas y derechas sobre el agua que se disponían siguiendo el orden del viento

y de la corriente, y luego melancólicamente apoyadas de lado a esperar la crecida. Con mis hermanos iba a explorar de cerca el agua oscura que escondía cangrejos y algas. Mis hermanos pescaban con cordones a los cuales ataban pedacitos de grasa mientras yo esperaba que la marea trajera el río al mar para poder aplastar las bolas de aire de las algas tendidas sobre las losas de piedra cercanas a la orilla.

Aún hoy llevo en mi bolso una piedra recogida justamente allí. Otra piedra que pertenece al lecho del río Tamar, la he dejado en Humahuaca, Argentina, a cambio de una semilla. He cambiado esa piedra con el grupo El Baldío como buen augurio para la construcción de un futuro teatro entre el aire disminuido de Los Andes. Mi infancia me acompaña también en la otra parte del mundo.

\*\*\*

Jill Greenhalgh es la fundadora del Magdalena Project: organizó el primer festival en Cardiff en 1986. Era una actriz del grupo que en aquel tiempo se llamaba Cardiff Laboratory Theatre. En su último espectáculo había interpretado el personaje bíblico de la Magdalena. Vestida de rojo, con largos cabellos sueltos, tenía un comportamiento transgresivo, vibrante de rabia e inseguridad.

Estábamos juntas cuando dos años antes, en el verano de 1984, en el lago Bracciano, comenzamos a soñar un nuevo encuentro entre grupos de teatro. Estábamos participando en un evento durante el cual seis compañías europeas colaboraban para un espectáculo con la dirección de Tage Larsen. Era la pausa del almuerzo. Decidimos que para el próximo encuentro no invitaríamos a todos los integrantes de los grupos, sino solo a las personas interesantes que nos gustaran. Estuvimos rápidamente de acuerdo en que eran las mujeres. En aquellos años, eran ellas las que demostraban mayor curiosidad y espíritu de iniciativa en los encuentros, y también mayor fuerza magnética en escena. Jill invitó a Gales a treinta y seis actrices y escenógrafas provenientes de todo el mundo. Lanzó así en el agua la primera piedra cuya sucesión de ondas y efectos –The Magdalena Project– aún hoy se propaga desde Nueva Zelanda a Colombia, de Australia a Bélgica, de Singapur a Italia, de Filipinas a Argentina... Estoy estrechamente unida a Jill: nos dedicamos juntas a planificar las actividades y a comprender las señales de crecimiento del Magdalena Project. Tenemos caracteres muy distintos y frecuentemente funcionamos como complemento una de la otra.

Durante el primer festival, trabajábamos todas juntas sobre un espectáculo en una ex fábrica de papas. Los espectadores lo habrían de ver pasando por tres salas. En una de estas una actriz checoslovaca debía introducir una escena llamada El círculo mágico. Poco antes del inicio del espectáculo, la actriz tuvo una crisis y se negó a realizar su tarea. ¡Pánico! Jill comenzó a llorar desesperada: ¡no podía hacerle esto! La actriz se repuso inmediatamente y Jill se volvió hacia nosotras con una sonrisa radiante. Su llanto fue un ejemplo de improvisación eficaz que jamás olvidaré.

Jill me ha dado otra lección importante. Me ha enseñado a respetar los límites de tiempo, incluso si juegan en contra de mis necesidades del momento. Durante otro encuentro del Magdalena Project en Cardiff, Jill había otorgado a cada curso una hora para presentar públicamente su propio trabajo. Para dar la posibilidad a cada participante de mi curso de mostrar la propia secuencia me pasé del tiempo establecido. Me parecía justo respetar el principio democrático de dar espacio a cada una. En realidad me dejé llevar por el entusiasmo del proceso que habíamos compartido y que quería mostrar. La consecuencia fue que otro grupo tuvo menos tiempo. Jill me lo hizo notar. De allí en adelante trato de combinar mi concentración sobre una tarea con la atención sobre lo que sucede a mi alrededor.

\*\*\*

Finalmente aterrizamos en Ayacucho. El avión había permanecido largo tiempo en el aire debido a un desperfecto. Volvió a Lima para volver a partir luego de que un pequeño hombre vestido con un overol amarillo le dio una vuelta de tuercas al motor. De la cabina del capitán se escuchaba el piar de pollitos. Habían sido cargados allí porque el lugar para el equipaje del avión estaba lleno de cajas con una tonelada de trajes y objetos teatrales.

Cuando estábamos suspendidos en el aire sentí miedo: apretaba la mano de Iben, que estaba al lado mío; miraba a Tage y a Leif que habían dejado de hablar, pálidos. Sin embargo, llegando a Ayacucho, fui capturada por la fascinación y excitación: estábamos aterrizando en un lugar de una naturaleza imponente. Las alas del avión desfloraban las paredes rocosas; la pista de aterrizaje, escondida sobre el altiplano en la cima de la montaña que estaba frente a nosotros, apareció de pronto. Era mi primer viaje fuera de Europa.

Fuimos a pie hasta la ciudad, y la atravesamos hasta el hospedaje. Era 1978: la guerra civil que durante los próximos veinte años habría de enfrentar a Sendero Luminoso con el Ejército peruano estaba en sus albores. Veíamos soldados escondidos detrás de las matas; en las calles, gomas quemadas y vidrios rotos. Nuestros rostros blancos no osaban sonreír a los oscuros rostros de las personas que llevaban sombreros negros y ponchos a rayas marrones. Nos sentíamos inútiles y fuera de lugar. En el hospedaje nos plancharon los *blue-jeans* y nos dieron té de coca para reestablecer una justa altitud en los pulmones.

Al día siguiente, nos pusimos los trajes del espectáculo de calle y fuimos al mercado con todo el grupo del Odin Teatret. En un país tan pobre fui embestida por una opulencia de colores: las flores de la jungla, montañas de naranjas y zanahorias, las faldas de lana y algodón, collares de semillas variopintas, carnes sangrientas, sombreros adornados con cintas, ponchos y alfombras tejidos a mano, bolsas de plástico y de yute, platos de terracota, Inca cola y chicha. Bajo el sol y en el sutil y seco aire de montaña, todo brillaba y parecía más cercano. Nos circundaban los mismos rostros oscuros.

“¡Toca! ¡Toca! ¡Toca!”. Juega, canta, baila: un pedido, una orden, una necesidad. Nuestros instrumentos salieron de los estuches, los zancos comenzaron a moverse con seguridad. Circundados por centenares de personas comenzamos a improvisar danzas y escenas. De repente lo que hacíamos —el teatro— era importante, útil, bello.

Seguimos un recorrido laberíntico atraídos por las personas que nos llamaban a lo largo de las callejuelas, plazas y escalinatas. Para la gente del mercado, la escena más divertida fue cuando nos paró la policía. Nos llevaron a la comisaría: lo que estábamos haciendo estaba prohibido. Todos reían al ver a Tom con los zancos que no lograba pasar por la puerta, y a Iben que apoyaba su tambor con las cintas coloradas sobre una mesa llena de papeles. Eugenio les pedía disculpas a los policías: no sabíamos acerca de la prohibición, éramos daneses, estábamos solo mostrando nuestras danzas folclóricas, habíamos sido enviados por la reina de Dinamarca... Fuimos amonestados. Nos explicaron que estaba prohibido hacer espectáculos, congregarse por la calle o tocar instrumentos en público: en Perú estaba en vigencia el estado de emergencia y el toque de queda.

Al día siguiente, siempre vestidos con los trajes pero esta vez con los zancos en la espalda, en silencio, caminando en parejas, en fila pero a la distancia permitida, fuimos a la plaza principal para tomarnos una foto de recuerdo. Fuimos invitados a presentar un espectáculo por la noche en un barrio en la montaña, donde la ley era otra, donde los gringos y la policía no osan entrar.

Nuestros zancos bailaron en una placita empinada cubierta de piedras, delante de una casucha en donde una banda con instrumentos magullados tocaba debajo de una Madonna con el niño de facciones indígenas. Alrededor muchas personas de rostros y dientes oscuros reían y aplaudían y nos ofrecían de beber incansablemente. No podía rechazar la botella sin etiqueta con un líquido más transparente y más espeso que el agua, que pasaba de boca en boca y alimentaba la fiesta. Me la pasaba la mano vieja y arrugada del hombre pequeño y flaco que había bailado tocando la flauta y el tambor, con una sonrisa marrón de hojas de coca. Yo no estaba blanca sino naranja y verde como mi traje, que no me he sacado hasta que partimos para Lima en el micro sin puertas que el grupo de teatro Cuatrotablas había logrado obtener del Ministerio de Cultura peruano.

Una fotografía de Tony D'Urso me muestra sobre la orilla del río de Ayacucho con mi traje anaranjado y verde, un par de zapatillas de gimnasia y el trombón en mano mientras hablo con una joven de falda amplia y coloreada típica de la región andina. La chica llevaba un gran fardo sobre sus espaldas. Había estado en el río lavando ropa: tenía quince años y tres hijos. Poco antes, nos habíamos sentado al borde del agua congelada en la cual ella sacudía y refregaba los vestidos. Me había preguntado si era verdad que en mi país existía una pastilla que impedía tener niños. No recuerdo que le respondí.

\*\*\*

Una mañana, durante una gira en Cuba, me llevaron al teatro en una fábrica de tabaco: una gran habitación con alrededor de doscientos empleados, sobre todo mujeres, sentados en fila detrás de viejas mesas de madera todas en la misma dirección como en la escuela. Confeccionaban los famosos puros cubanos de exportación. La llamo fábrica porque muchas personas trabajaban juntas, pero no tenía un aspecto moderno ni máquinas a la vista.

En el Teatro Escambray, un grupo de la provincia de Villa Clara, presentaba una lectura teatral sobre la vida de José Martí, siguiendo la vieja costumbre de las tabaquerías de tener un lector de historias dos veces al día que entretenía a los trabajadores. Me resultaba difícil seguir el espectáculo porque mi atención estaba totalmente capturada por la actividad de las mujeres.

Sobre cada mesa había pilas de hojas de tabaco y dos bloques espesos de madera entallados con la ranura de la misma medida que el tabaco, y puestos uno sobre el otro, coincidían. En algunos de los pequeños estantes de cada mesa

estaban apoyados fajos de tabacos ya listos enlazados con una cinta colorada. Las mujeres trabajaban con un ritmo desigual y se encontraban en una fase diferente del proceso de manufactura de sus tabacos. Cada una pasaba por todas las etapas de la producción. Estaban acurrucadas en taburetes sobre los cuales algunas habían puesto almohadones. Algunas mesas estaban decoradas con fotografías, recortes de diarios o estampitas.

Gradualmente entré en el procedimiento. Tomaban hojas grandes de tabaco, las doblaban, las enrollaban y las modelaban. Con un trozo de metal cortante hacían una incisión en otra hoja más larga con forma de luna sinuosa y la enrollaban alrededor del capullo del tabaco. Cortaban las extremidades. Lo descartado sufría suertes diferentes: terminaba en el suelo con un rápido movimiento del antebrazo que limpiaba toda la mesa o en una cesta detrás del taburete. El embrión de tabaco era introducido en una de las cavidades de los bloques de madera. Cuando todas las cavidades estaban ocupadas, las mujeres las cubrían con otro bloque de madera y amontonaban esta especie de caja junto con otras bajo un peso constreñido por una prensa. Algunos minutos más tarde las mujeres se levantaban de sus taburetes, abrían la prensa, giraban de arriba abajo las cajas y agregaban nuevas, apretaban nuevamente la prensa con un giro a la manivela y retornaban a su lugar con una caja de tabacos prensados. Cómo reconocían los suyos era un misterio. Daban vueltas los tabacos y los metían en las cajas bajo la prensa. Al final enrollaban algunas hojas especiales, más elásticas y húmedas, como envoltura final del tabaco para darle el toque último a la forma. Luego los ataban en un fajo con una cinta distribuida por una jefa de sección de expresión severa.

Hacía calor. La pieza tenía a los lados dos aberturas que daban a la calle, los grandes ventiladores en el techo estaban inmóviles. Las mujeres, la mayoría en pantalón corto y remera sin manga, de todas las edades, con cutis de distintos matices, cabellos rojos o rubios, ojos oscuros, verdes o azules. Muchas eran lindas: tenían rostros curiosos y avispados. La presencia de extranjeros y de una actriz de la televisión aumentaba su exuberancia. De repente charlaban con sus vecinas, a veces escuchaban la historia, mirando hacia arriba y sonriendo, otras veces parecían perdidas en sus pensamientos. No paraban jamás de trabajar. Sus manos incansables sabían precisamente qué hacer. Las aprendices, sentadas a sus espaldas, aprendían observando.

Llegó una mujer con café en una taza de metal que fue pasada por todas las filas de trabajadoras. Cada una tomaba solo un trago. Respondían a las preguntas de buena gana. Estaba quien comenzaba a las seis de la mañana y quien había confeccionado tabacos en la misma fábrica durante treinta años. Trabajaban a destajo: ganaban por cada tabaco que producían.

Las observaba en aquella pieza fundida en el olor de tabaco y admiraba su verdadero trabajo: una acción repetitiva sin ningún sentido salvo la ganancia. Preguntaba acerca de sus vidas: “Somos guajiras, campesinas de la provincia”. La mayor parte de ellas jamás había visto la capital, La Habana. Enrollaban decenas y decenas de tabacos al día para ganarse la vida; se enamoraban, se casaban, daban a luz hijos y retomaban el trabajo para mantener a la familia. Participar en la política local podía ser un modo de mejorar las condiciones de vida. Conocían el resto del mundo por la televisión.

Antes de dejar la fábrica acepté con una sonrisa de gratitud un regalo: un tabaco. Lo conservo como memento de mis privilegios: aprendo y me divierto incluso en la fatiga y en el esfuerzo de superar las constricciones cotidianas del oficio teatral; viajo, decido muchas veces mis horarios y tengo la ocasión de variar mis actividades; trabajo duramente, porque el oficio que elegí para mí tiene sentido.

\*\*\*

María Cánepa, una reconocida actriz de teatro tradicional chileno, recordaba la dureza del golpe militar de 1973 en Chile. En aquel tiempo la noticia de la toma de poder por parte de Pinochet había abatido a muchos también en Italia. La voz de María —mientras la entrevistaba— me hacía revivir la indignación, la tristeza y la necesidad de protesta que me había empujado con el Teatro del Drago a hacer un espectáculo en Milán. Los recuerdos de María se mezclaban con los míos. Su pasión me conmovía y, sentada con el grabador en mano, tenía un nudo en la garganta. Debía hacer conocer sus palabras también a otros, difundir los valores encerrados en el sonido de su voz.

En 1968, llegan de Europa a Chile todo tipo de reformas sociales, también el teatro se politizó con obras que reflexionaban sobre las condiciones de la clase obrera. La victoria presidencial de Allende hizo soñar y con el golpe de estado nos sumergimos en un infinito desaliento. Era como caminar permanentemente de la mano de la muerte. Perdí a mi marido y también fue muy dolorosa la muerte de Pablo Neruda.

Allende fue enterrado en Valparaíso, bajo escolta militar; le permitieron acompañarlo solamente a su mujer Trencha Busi. El funeral fue organizado en secreto, al alba, para evitar cualquier tributo del pueblo para el presidente que había significado tanto para el país.

Cuando vino el golpe de estado, el 11 de septiembre de 1973, Pablo Neruda estaba internado en una clínica de Santiago. Logró escuchar el último mensaje de Allende. No obstante la gravedad de su enfermedad, era consciente de lo que estaba sucediendo. Su estado de salud empeoró rápidamente debido a su desolación. Doce días después su corazón se paró. Esa misma tarde, mientras su mujer Matilde estaba al lado del Poeta, los militares invadieron su casa sobre la colina de San Cristóbal, abrieron el conducto del agua y la inundaron, destruyeron puertas y ventanas, hicieron pedazos los muebles y las decoraciones, quemaron libros y objetos. Llovía y hacía frío. Matilde quiso que el velatorio fuera justamente en esa casa, para mostrar el horror de la dictadura a quienes venían a despedirse de Neruda. Los jóvenes de su partido hicieron guardia para vigilar el féretro. Mi marido, ya enfermo, fue a rendirle homenaje y a saludar al Poeta. Regresó a casa minado por lo que había visto. En la procesión participaron sacerdotes, entre los cuales estaba el amigo Mariano Puga, diplomáticos, personas humildes, estudiantes. Todos en silencio, presos de una inmensa angustia. Todo el pueblo chileno lloraba. Había pensado siempre que a la muerte del Poeta le habríamos cantado *Cuando el poeta se va*. En cambio fue sepultado en una tumba prestada. Más tarde Matilde lo enterró en un modesto nicho para poder estar a su lado cuando le llegara la muerte. No existía más respeto por las personalidades significativas y por lo que ellas representaban. En aquel tiempo no había más respeto por nada. Pero el teatro continuó siendo la voz de los que no podían hablar.

En Chile, entre 1973 y 1989, el teatro era una precaria isleta de libertad. Para evitar una reacción internacional la censura del régimen no cerró todas las salas teatrales: en el fondo un espectáculo involucraba a pocas personas. El teatro no tenía la fuerza de combatir frente a frente con la represión, pero era capaz de garantizar una cultura paralela como espacio de encuentro, memoria y diálogo.

María trabajó en las poblaciones, en los barrios pobres de Santiago. Daba inocuos cursos de dicción: enseñaba a hablar a las mujeres en voz alta y en público, alentándolas para que se expresaran por sí mismas. Las reglas de dicción, la impostación, los ejercicios de lectura y escritura se volvieron un pequeño don que permitió luego a sus “alumnas de teatro” intervenir en las reuniones en donde sus maridos encarcelados no tenían ya la palabra. Contaban acerca de la imposibilidad de trabajar, acerca de los hijos, de las escuelas. Se sentían muy agradecidas porque habían superado el miedo de tomar la palabra en público.

En 2001, invité a María al tercer festival Transit en Holstebro dedicado a la transmisión en el teatro. María, octogenaria, vino acompañada del marido cincuentón, el director Juan Cuevas, con un programa de poesías de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Nicanor Parra. Leyó en castellano –la única lengua que conoce– de pie detrás de un atril. Vestía un elegante tailleur. Su única preparación consistió en ir por la tarde al peluquero.

Luego de la lectura, una joven australiana, veinteañera apenas, con los ojos brillantes, me comentó: “Ahora comprendo por qué mi abuela ponía siempre en la mesa de los domingos el mejor mantel y los mejores platos. De ahora en adelante es con esta actitud que quiero hacer teatro”.

\*\*\*

Sanjukta Panigrahi murió en 1997. Había contribuido a fundar una tradición de danza clásica hindú, la Odissi. Bailaba en la escena y en la vida como una niña y un guerrero. Sabía pasar, con una sola pirueta, de la representación de una serpiente a la gesta de un dios, del elefante enfurecido a una jovencita que se adorna con guirnaldas de flores. En el escenario, con su traje blanco, o de vívidos colores, siempre lograba sorprenderme con las expresiones de los ojos vivaces que acompañaban secuencias complejas de danza rítmica. En los espectáculos de *Theatrum Mundi*, el ensemble de la ISTA (International School of Theatre Anthropology), compartíamos la rara experiencia y la subsiguiente maravilla del diálogo entre diferentes géneros espectaculares y lógicas artesanales similares.

Luego de su muerte, en el Odin Teatret, hemos construido para recordarla un varde y una torre. El varde es un cúmulo de piedras de alrededor de un metro de altura que en Noruega y en Escocia indica el camino en las zonas de campo indómito o en las montañas. Habíamos erigido el varde de Sanjukta en el jardín a la entrada de nuestro teatro en Holstebro. La torre domina la parte de atrás. Tiene una sola habitación octogonal y ventanas amplias, una alfombra y un sofá. La usamos para reuniones importantes y sesiones particulares de trabajo.

Para erigir el varde hemos escrito a todas las personas que habían conocido a Sanjukta pidiéndoles que nos enviaran una piedra. Durante meses nuestro cartero no logró explicarse por qué el correo del Odin Teatret se había vuelto tan pesado. Llegaban de todas partes del mundo paquetes de todos los tamaños. Contenían guijarros, fragmentos de roca, piedras semipreciosas, pequeñas esculturas, piedras alisadas por las olas del mar o cubiertas de semillas o líquenes.

En el primer encuentro de los artistas de la ISTA, luego de la muerte de Sanjukta, escuchamos cantar a su marido Raghunath Panigrahi, al atardecer en una playa solitaria del Mar del Norte. De regreso a nuestro teatro, nos reunimos en torno al espacio elegido para el varde. Cada uno de nosotros, en silencio, posó la propia piedra, a las cuales se agregaron las que habían sido enviadas. Kanichi Hanayagi bailó con su abanico. El ensemble balinés, conducido por I Made Djimat, prendió inciensos y rezó; y nosotros, los del Odin Teatret, cantamos. Muchos lloraban. Luego fuimos a cenar, a charlar, a hacer proyectos y a discutir las actividades de cada día.

Al día siguiente comenzaron los ensayos del nuevo espectáculo del *Theatrum Mundi*, *Cuatro sonetos para Sanjukta*. En la escena final en donde no escuchaba más los pasos y el sonido de los cascabeles en los tobillos de Sanjukta, miré el rostro de Mr. Peanut, el personaje con la cabeza de calavera, que reposaba entre mis brazos como un niño. Sentí una puntada en el pecho por la conciencia de cuánto había cambiado todo. Pero el dolor más fuerte fue darme cuenta de que, no obstante la ausencia de Sanjukta, el espectáculo estaba mejorando.

\*\*\*

Al año siguiente, en 1987, luego del festival inaugural en Cardiff, organicé un segundo encuentro en el Odin Teatret de lo que era ya *The Magdalena Project*. Había invitado a treinta actrices de diferentes nacionalidades para profundizar la experiencia de cómo colaborar en el training. Cada una tenía la oportunidad de conducir a las otras, transformando la situación en un juego teatral que llamé “maratón” a pesar de que era más parecido a una posta. La primera “directora” creaba una escena con todas las otras actrices, la segunda “directora” la desarrollaba para llegar a un resultado que, a su vez, funcionaba como punto de partida para la tercera “directora”, y así siguiendo. El último día, en grupos de dos o tres, ocupamos todo el teatro presentando muchos espectáculos pequeños: en las salas de trabajo, en los camerinos, en un armario, en la copa de un árbol.

En la sala “azul”, se presentó un grupo con Zofia Kalinska, la actriz polaca que había colaborado con Tadeusz Kantor. Desde hacía un año se dedicaba a la dirección desarrollando *El círculo mágico*, un proyecto de espectáculo con un grupo de seis mujeres. Decía siempre: “¡Se puede hacer todo, pero no hoy!”. Zofia estaba sentada con un espejo en mano, envuelta en un sobretodo negro que hacía resaltar sus ojos azules y sus cabellos rubios y blancos. Su figura

robusta estaba transfigurada. No era más la amable abuela un poco redondeada y desgarrada. No hacía nada. Solo se miraba en el espejo y cada tanto dirigía su mirada hacia otra parte. No lograba desviar la mirada. Capturaba mi atención como si estuviera embrujada. Tenía la sensación de que yo existía sólo siguiendo cada uno de sus mínimos movimientos. No comprendía de dónde ni cómo emanase una presencia tan inmensa. Quería resolver el misterio, pero cuanto más observaba menos claro me resultaba. Zofia había invadido el espacio escénico y mi mente. Era mágica.

\*\*\*

Buendía es el nombre de un grupo de teatro. Tiene su sede en La Habana, en una antigua iglesia ortodoxa griega que ellos mismos han reparado y salvado de las ruinas. Flora Lauten, la fundadora del grupo, es una de las referencias más importantes del teatro cubano de los últimos treinta años. A ella se unió la dramaturga Raquel Carrió. Juntas han desarrollado un estilo original propio mezclando teatro popular o “bufo” cubano, folclore de origen africano, temas inherentes al contexto político y social de Cuba y referencias a los clásicos mundiales.

Flora se formó con Vicente Revuelta, el director que introdujo a Brecht y Grotowski por primera vez en Cuba. Ha trabajado algunos años con el Teatro Escambray, en una zona rural, viviendo con dos hijos en condiciones precarias y llevando el teatro a los campesinos del lugar. Flora fue la última Miss Cuba de los tiempos anteriores a la revolución. Pero esto se pudo saber solo por su madre cuando tocando el piano se detiene para mostrar un álbum de fotografías y recortes de diarios a los huéspedes que visitan el departamento sobre el mar donde vive junto a la hija.

Los espectáculos del Teatro Buendía han participado en festivales, ganado premios y viajado por Europa, África, Australia, Estados Unidos y Latinoamérica. Según la práctica en Cuba, el estado les garantiza un sueldo, pero toma todas sus ganancias. No reciben subsidios. Para una nueva producción, programas, fotografías, material técnico, financiamiento de giras y transportes deben dirigirse al Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Ganan más o menos el equivalente a quince dólares por mes. Desde que en Cuba existe una doble economía, la supervivencia se ha vuelto un oficio difícil. La moneda nacional sirve para las necesidades primarias, mientras que el peso convertible, al cual se obtiene cambiando dinero extranjero, está destinado a otras necesidades como, por

ejemplo, la gasolina o la cerveza. Una de las consecuencias de la difícil situación económica es que muchos cubanos sienten la tentación de emigrar.

Con el transcurso de los años, durante las giras en el exterior, muchos integrantes del Teatro Buendía han decidido no regresar a la patria. Las generaciones se suceden en la medida en que los más viejos sucumben y se ven obligados a ganar dólares o euros para sí y la propia familia. Esta elección no rozó jamás a Flora ni a Raquel. No podrían vivir lejos de su isla. Para cada nuevo espectáculo y para cada nueva gira aprietan los dientes y recomienzan, reemplazan actrices y actores ahora en el exilio, movilizan una energía sobrehumana y no se dan por vencidas.

Una vez, sin embargo, también Flora se sintió cansada. Se acercaba a sus sesenta años: estaba sola. Se preguntaba otra vez si valía la pena refundar el grupo y volverse a poner manos a la obra para un nuevo espectáculo. Tal vez era mejor renunciar, dedicarse a la familia y a la enseñanza.

En la zona de La Habana donde vive Flora no hay playa: la costa es rocosa e irregular. De allí han partido cientos de cubanos en improvisadas embarcaciones hechas con gomas infladas, con la esperanza de atravesar el Golfo de México y alcanzar las costas de Florida. Muchos han terminado como comida de los tiburones. Paseando por esa costa, llena de dudas y desilusión, Flora se detuvo frente a un árbol seco traído a la orilla por las olas. Lo cargó sobre su espalda e, inclinada por su peso, atravesó calles y plazas, hasta llegar a la antigua iglesia del Buendía. Mantuvo el árbol en pie en el medio de la sala, abrazándolo. Con ese tronco seco decidió recomenzar.

Cada vez que visité Cuba entre 2001 y 2002, asistí al espectáculo *Bacantes*. La dirección era de Flora y el texto, inspirado en Eurípides, escrito por Raquel. Ocho jóvenes alumnos se unieron a algunas actrices y actores *viejos* que habían regresado. La iglesia resonaba con la vitalidad de las voces que cantaban.

En la escena final de *Bacantes* una mujer de negro abraza un árbol seco. La mujer –Ágave– parece embarazada. Bajo su manta esconde la cabeza de Penteo, su hijo, que ella misma había desgarrado durante el ritual dionisiaco sobre las montañas. Está encinta de muerte, estrechada al árbol sin vida. Promete: “Aquí están enterrados mis ancestros, aquí han nacido mis hijos. Nadie me sacará de esta tierra”. Cae arena de sus dedos.

\*\*\*

Melissa había venido junto a su grupo de raperos colombianos acompañados por Patricia Ariza. Tenía diecisiete años y estaba embarazada de siete meses. Le había mentado a Patricia para poder participar en el viaje a Europa para la segunda edición del festival Transit dedicado al tema Teatro-Mujeres-Política. Con su panza saltaba más que los otros, cantaba con más decisión, bailaba sin pausa y enseñaba con entusiasmo. Contaba acerca de su vida y de cómo había llegado al teatro. Decía que quería ayudar a las muchachas de su país. Vivía en La Crucecita, uno de los barrios más pobres de Bogotá.

Melissa con el grupo Gotas de Rap había llegado una tarde a la sede del teatro La Candelaria, donde Patricia trabaja como actriz y directora. Patricia, al ver a un grupo de jóvenes de aspecto amenazador, tuvo miedo de un asalto. Solo querían trabajar con ella. Habían escuchado que había puesto en escena un *Hamlet* con un ex actor tóxico dependiente y estaban convencidos de que era la persona justa para conducirlos. Tenían razón. Patricia ha hecho un espectáculo con un grupo de jóvenes prostitutas, un concierto con los niños de Urabá (la región colombiana en la frontera con Panamá, trastornada por la guerra civil), un festival con los desechables (personas-basura, el término es usado por algunas personas para hablar de los mendigos y niños que viven en la calle), un proyecto con los desplazados (aquellos que han tenido que dejar sus casas y su región a causa de la guerra civil), y coordina una asociación de artistas por la paz.

Patricia y su compañero Carlos Setizabal han montado una ópera con el grupo Gotas de Rap, la historia real de un joven asesinado, desenterrado por sus compañeros y llevado a ver el mar porque este era su último deseo. Los amigos sostienen el cadáver como a un borracho, hacen una fiesta, bailan, beben y cantan, y al final toman el micro para la costa. En el espectáculo Melissa era la mujer del joven asesinado. Cantaba contra los militares, contra el machismo, contra la violencia, vestida con una remera y pantalones largos que se arrastraban en el suelo.

Encontré a los raperos y a Patricia en Wuppertal, Alemania, en un festival organizado por Kordula Lobeck sobre el teatro en situación de marginación social. Había dirigido el espectáculo de clausura en la municipalidad de Wuppertal. Luego de una parada inicial, los raperos colombianos *asaltaron* el edificio y se subieron al techo haciendo flamear su bandera. Los espectadores que entraban en el atrio eran recibidos por desempleados franceses de Marsella que se habían vuelto titiriteros, conducidos por Marie-Josée Ordener. En la segunda sala cantaba un coro de pacientes del hospital psiquiátrico local dirigido por Brigitte Cirila. En la tercera sala y por las escaleras se presentaban presos y ex presos de la cárcel San Vittore de Milán, acompañados por Donatella Massimilla. Los espectadores entraban a la sala del Consejo Municipal atravesando una serie de puertas, y los actores, como carceleros, hacían sonar un cerrojo con llaves. En el interior

dominaban los escritorios del intendente y de los asesores, pulcros, estrictos, con olor a orden y a poder. Desde debajo de los escritorios aparecieron los raperos, cantando y saltando encima de las mesas y retorciéndose alrededor de la figura de Mr. Peanut, que de Muerte se transformaba en niño. Melissa se precipitó a las ventanas, las abrió y corrió hacia abajo, a la plaza, invitando a los espectadores a seguirla. Recogió mensajes de los niños de una escuela que le sonreían, los metió en un barco de papel, unió el barco a un globo y lo dejó desaparecer en el cielo. De pie, sobre una escalera en el centro de la plaza y rodeada por centenares de personas, acompañaba al barco en el azul del cielo con su rostro luminoso. Los espectadores seguían su mirada llena de esperanza y de futuro.

He dedicado el tercer festival Transit sobre el tema Teatro-Mujeres-Generaciones a Melissa. Era un ejemplo: enseñaba a mirar lejos. Estaba de nuevo embarazada cuando murió junto con su primer hijo en un accidente automovilístico.

\*\*\*

En 2002 Brigitte Kaquet me pidió que la ayudara durante el Festival Voix de Femmes que organiza cada dos años en Bélgica. Tenía que poner en escena una intervención de madres y familiares de desaparecidos. En torno al festival, cuyo tema es “culturas en resistencia” se creó con estas mujeres una red internacional. Brigitte quería darle visibilidad al encuentro artístico y político en el último concierto en donde todas las artistas presentaban uno o más fragmentos de su repertorio. Elegí a Soha Bechara para leer la declaración que la red había redactado durante la semana del festival. Soha ha pasado diez años aislada en una celda por haber intentado asesinar a un comandante del ejército que colaboró con los israelíes durante la ocupación de su país, el Líbano. Soha, treintañera, cabellos y ojos negros, aceptó.

La actriz argentina Ana Woolf entró marchando con una silla vacía sobre la espalda. La seguían las madres y familiares de los desaparecidos, en fila india y en silencio. La silla fue puesta en el escenario, en el centro de un semicírculo formado por las mujeres. Una madre de Argelia, chiquita, con el pañuelo cubriéndole el cabello (me dijo que se lo sacaría solo cuando volviera a ver a su marido), analfabeta, depositó sobre la silla un gran libro abierto. Luego de haberlo mostrado a los espectadores, cada mujer colocó dentro un papel con textos en su propia lengua, dibujos, palabras llenas de rabia y dolor.

Soha comenzó a leer la declaración. Su voz era decidida, cálida, sin excitación, consciente del significado de cada palabra. Al final, la más joven de los familiares cerró el libro y lo llevó hacia su pecho mientras desde la platea una mujer bereber comenzó a cantar. La cantante y el grupo de mujeres sobre el escenario se unieron en un coro y una danza. El ritmo de la canción era alegre, la cantante lloraba emocionada, las mujeres comenzaron a sonreír. Su mensaje era de dolor, sí, pero también una invitación a luchar por la vida. Descendieron del palco y se mezclaron con los espectadores.

Había una madre de Plaza de Mayo que entre hijos y nueras había perdido ocho familiares; una madre de Irán con seis fotografías colgadas del cuello para recordar al marido e hijos; una madre de Palestina a la cual poco tiempo atrás le habían asesinado al hijo que usaba una remera verde del movimiento por la paz; una mujer curda siempre taciturna, con su marido en prisión; una mujer yugoslava que ignoraba dónde estaban su hermano y su marido; una madre belga, cuya hija había desaparecido, asesinada por un pedófilo no condenado aún; y muchas otras.

El silencio no terminaba nunca, luego los espectadores reaccionaron con un largo aplauso. Soha dijo en voz baja a Ana: “¡Lo lograremos, vas a ver, lo lograremos! ¡Cambiaremos el mundo!”.

\*\*\*

En Mostar daba un taller en un viejo gimnasio. Normalmente venían de sus escuelas los niños de todas las edades para jugar a la pelota y correr, pero durante la Alternative Academy and International Festival of Autor Poetry Theatres el espacio era destinado al teatro. La sede de la policía local estaba apenas afuera de la sala. Cada mañana, nos daban la bienvenida hombres en uniforme. Trabajaba con los participantes sobre acciones vocales, sobre relaciones entre cuerpo y voz, texto y movimientos. Terminado el taller, para ganar tiempo, había preparado en uno de los camerinos los objetos de escena de mi espectáculo *Las mariposas de Doña Música*. Había planchado el traje y las chalinis de encaje que cubren la mesa y la silla. Había preparado la cajita negra de madera con su llama y las mariposas escondidas. Había sacado las luces y ordenado a su alrededor las flores blancas que componen el jardín de Doña Música. Luego fui a almorzar y a hacer la demostración de trabajo al Puppet Theatre en la parte alta de la ciudad.

Mostar está llena de pequeños cementerios. Tumbas cristianas y musulmanas ocupan lo que en una época habían sido parques. La fecha de nacimiento sobre las tumbas varía, la de la muerte es la misma: 1993. Los habitantes enterraban a sus muertos en la ciudad porque no podían alejarse de las áreas construidas. Durante la guerra, mi anfitrión, Sejo, había mandado a su mujer, hijo e hija a vivir a Viena y Zagreb. Le pregunté por qué no habían regresado. “Mi casa fue bombardeada. No tenemos un lugar en donde vivir”. Los vestidos, las fotografías y libros no existían más. Descaba tanto una nueva copia de *Mi vida en el arte* de Stanislavski, que un amigo le había regalado cuando era joven.

Sejo y su grupo habían continuado haciendo teatro durante la guerra. Se sacaban el uniforme y, con un permiso especial, salían después del toque de queda. Se encontraban para ensayar en una gruta. Los habitantes del lugar se reunían durante los ensayos. Solo en aquel tiempo se interrumpió la actividad del festival. Ahora podían abrir de nuevo una oficina en un viejo edificio reconstruido, sede de los baños públicos. El teatro estaba bajo la pileta y las oficinas en el último piso. Para ver un espectáculo y llegar al teléfono en la oficina debía caminar sobre pedazos de madera y trozos de plástico. “¿El teatro es un lujo?”, me preguntaba mientras miraba a través de la ventana la plaza principal apenas reconstruida con una moderna fuente, y los flamantes micros italianos y las multitudes de niños que pedían limosna a los soldados extranjeros en las mesas de los restaurantes. Los soldados usaban las mismas gorras azules que usaban aquellos soldados de la ONU que solo hicieron fotografías cuando Joha, el actor que trabaja con Sejo, fue arrestado y llevado a un campo de concentración junto con otros hombres y mujeres de su ciudad.

Al día siguiente las flores blancas y artificiales de Doña Música habían desaparecido del camerino. Puede pasar que en una gira ocurran robos, pero habitualmente más que objetos de escena los ladrones toman el equipo técnico. La sala debería haber sido segura: la policía armada custodiaba la entrada. Estaba sorprendida más allá de estar preocupada. ¿Por qué habían tomado solamente las flores? ¿Alguno estaba tratando de boicotear el festival y los espectáculos? No comprendiendo la lengua, era incapaz de seguir las discusiones luego de mi anuncio sobre la desaparición de las flores. Sejo estaba mortificado y furioso. Me prometió que para la tarde del día siguiente resolvería el misterio y encontraría las treinta flores que faltaban para el espectáculo. Retomé la conducción de los participantes del taller.

Mientras trabajaba escrutaba a Sejo que aparecía de vez en cuando con un par de flores. Las habían tomado los niños que habían venido para la lección de gimnasia la tarde anterior. Los soldados y policías no habían encontrado

extraño que salieran con flores en la mano. Algunos niños las habían llevado a casa, otros las habían escondido, otros las habían tirado a la basura. En la ciudad en ruinas debían haber pensado que las flores artificiales eran objetos superfluos que no merecían consideración. Sejo visitó todas las familias de los niños que estaban en la lista de la clase de gimnasia. Joha fue a la ciudad vecina para comprar otras flores blancas, pero no eran del mismo tipo. Yo estaba triste. Las flores regresaban en mal estado, algunas cortadas, otras resquebrajadas, algunas manchadas, otras sin pétalos. Diez flores jamás pudieron ser encontradas. Están aún en Mostar.

\*\*\*

En febrero de 2001, fui invitada a la Universidad Americana de El Cairo para hacer espectáculos y talleres. Aproveché la gira para viajar por el Nilo y visitar los templos diseminados a lo largo del río. Un día, a mitad del camino, llegué a Luxor.

Los colores cálidos e increíblemente vivos del sepulcro de Nefertari escondidos debajo del desierto habían sido pintados solo en honor a los muertos y a los dioses. Pero cada día, durante diez minutos, diez personas a la vez, con un total de ciento cincuenta visitantes al día, tienen el permiso de descender a la tumba. Ya había visitado otras tumbas de los faraones, reinas, nobles y sus niños en el Valle de los Reyes y el de las Reinas cerca de Luxor, y me había golpeado el conocimiento y la habilidad artística de nuestros antepasados de 3.000 ó 4.000 años atrás. Sin embargo, aún habiéndome advertido que la tumba de la mujer de Ramsés II era especial, me quedé completamente sorprendida.

Habría sido el contraste entre descender los escalones que me llevaban a la tumba con un grupo de turistas japoneses y norteamericanos, dejando atrás la arena, las piedras y el sol cegador del desierto, las cámaras fotográficas y las postales del mundo de afuera. La densidad de los colores se despegó de los muros y me trastornó; verdes y naranjas antes nunca vistos. Me llevó la mano a la boca, inmóvil. Comenzaron a caerme las lágrimas. Jamás había reaccionado de esa manera y no imaginaba que unas pinturas podrían conmoverme hasta el llanto. Estaba apenas en la primera habitación. Luego de algunos minutos tomé coraje, me acerqué a una de las columnas para entrever la próxima habitación mientras descendía otros escalones. Me seguía repitiendo que jamás en mi vida había visto algo tan bello. Vi primero los colores, luego las formas, Nefertari en su vestido blanco, las flores, las plumas, las pieles de leopardo, las vacas y el toro. Nefertari, orgullosamente erecta,

avanzaba, bellísima. Su cuerpo y su rostro estaban cuidados en los mínimos detalles, los ojos negros alargados brillaban de sabiduría y pasión.

En una época, todos los templos estaban pintados así con colores. Eran abandonados cuando moría el faraón y lentamente se llenaban de arena traída por el viento del desierto. Increíblemente agradecida por lo que había vivido, era consciente de cuán inadecuados eran mis agradecimientos para el guía, un hombre de la Nubia, la región transformada en un lago a causa del dique en la cima de Aswan.

El guía ya no podía visitar las casas ni las tumbas de su familia, para siempre bajo el agua. Había explicado cómo el ritmo de la vida en Egipto no estaba más regulado según las estaciones de las inundaciones del Nilo, y cómo el templo de Abou Simbel fue desmembrado y transportado piedra tras piedra a una colina más alta para evitar que desapareciera bajo las aguas. Todo esto había ocurrido solamente cincuenta años atrás. Era testigo de una herencia milenaria y de un cambio radical de solo medio siglo.

Continuando mi viaje, reflexionaba acerca de qué cosa determina la declinación así drástica de países tan ricos en cultura e historia, y sobre por qué no somos más capaces, incluso si mandamos personas a la luna, de producir como miles de años atrás colores que ardan. Ningún científico estuvo en grado de descubrir el secreto de esos colores. ¿Quiere decir que una cualidad de ese género no es más esencial para nuestras vidas de hoy?

\*\*\*

Estaba en Salvador, en Brasil, para trabajar con Augusto Omolú y Eugenio Barba sobre el espectáculo *Oró de Otelo*. Por la noche frecuentaba las ceremonias de Candomblé. Las mujeres se sentaban separadas de los hombres, así que me encontré siempre entre extraños, demasiado tímida como para hacerles preguntas sobre el significado de los distintos momentos del ritual.

La primera ceremonia a la cual asistí se desarrollaba en una humilde pieza, en la parte de atrás de una casa. Dejé como los otros los zapatos afuera y me senté sobre un banco, con los tres tambores de la ceremonia a mi izquierda, delante de una ventana con rejas. Al final uno de los músicos se puso a bailar. Parecía en trance aunque me habían dicho que esto no les sucedía a los músicos. Se alzó los pantalones y se puso una cinta blanca alrededor del pecho desnudo. A veces

se detenía, ponía los brazos detrás de la espalda, y esperaba que una de las mujeres viniera a ajustarle la cinta que se había caído, luego retomaba la danza.

El marco de la ceremonia sucesiva a la cual asistí era un suntuoso edificio circundado de autos y taxis. Se accedía al jardín a través de una escalinata adornada con estatuas. Adentro todo era blanco: el piso de mármol, las paredes, las sillas, los vestidos. Muchas mujeres bailaban en círculo alrededor de una columna, con amplias faldas de encaje, con los cabellos escondidos por una larga chalina. Al sonido de sus ritmos particulares, los Orixá, los “santos”, bajaban sobre sus fieles que bailaban, los “cabalgaban”, haciéndolos entrar en trance. Eran conducidos fuera de la pieza, uno a la vez, mientras los otros continuaban bailando en círculo. Delante de mí una mujer vestida como una visitante cualquiera, fue sacudida por un temblor en la espalda, se levantó de la silla y rodó sobre el suelo. Mientras me preguntaba preocupada si cualquier persona podía caer en trance, la llevaron afuera de la habitación a través de la misma puerta por donde habían desaparecido los otros. Luego escuché los fuegos artificiales en el jardín. Anunciaban la entrada de los “santos” con sus fastuosos trajes. Uno de ellos corría sin pausa desde el centro de la pieza en dirección a las cuatro paredes. Los espectadores, al llegar, se apartaban velozmente. Sus ojos estaban cerrados, y aún así veía. Tenía en mano una pequeña espada de plata y en la cabeza una corona: era Iansá, la diosa guerrera del viento. No lo sabía en aquel momento. Tuve que asistir a muchas ceremonias para reconocer la variedad de los ritmos de los tambores y las danzas de los diferentes Orixá.

Durante las ceremonias los bailarines en trance se detenían para que les pusieran en orden las joyas y el traje. Sus rostros eran serios, a veces agresivos, sus ojos ausentes, pero presentes en sus cuerpos. Me recordaban los rostros de las actrices y de los actores del Odin Teatret durante el training. Con el trance, los movimientos casuales de la danza y la repetición relajada se llenaban de precisión y de vida, exactamente como las acciones de una actriz. Con el trance, el conocimiento del cuerpo tomaba una forma espectacular y no cotidiana que no hubiera podido ser repetida en un estado de conciencia normal. Esta capacidad es adquirida con la pertenencia a una tradición. La misma precisión de la cual se apropia una actriz a través de su training y los ensayos es perceptible en estos cuerpos como una conciencia inducida por los movimientos de la danza y del ritmo de los tambores.

La forma precisa de los movimientos está dada por una cualidad particular de energía modelada y puesta en acción. El cuerpo aprovecha y supera sus límites para reencontrar una memoria arcaica, para dar vida a lo que los bailarines no son conscientes de saber y que luego no será recordado. La energía modelada no piensa en expresar algo, sino que reverbera igualmente el clima enigmático de

una experiencia. No puedo afirmar que entiendo los significados y los códigos de las ceremonias de Candomblé, pero no olvidaré jamás el haber estado allí.

\*\*\*

En Bali se dedica mucho tiempo a la belleza. Los ornamentos de las casas, de las calles, de las tiendas y de los templos son exuberantes y llenos de colores. La naturaleza ayuda con la abundancia de agua y de flores, y la agricultura con las colinas de los arrozales en terraza. Las mujeres utilizan muchas horas al día para cumplir sus obligaciones hacia el altar de familia y el templo de la aldea. Las ofrendas son hechas a mano y las comidas para los rituales se preparan y cocinan en casa. Visten indumentaria de ceremonia y caminan kilómetros llevando bandejas con ofrendas sobre la cabeza. Aprenden a bailar, cantar y tocar instrumentos como una forma de rezo.

Cada vez que voy a Bali me pregunto cómo hacen las mujeres para dedicar cotidianamente tanto tiempo a sus tradiciones. En Europa, donde ocho horas están reservadas al trabajo o a la escuela, en general solo algunas viudas o bisabuelas del sur van a misa cada mañana, y las monjas, que han elegido la plegaria como profesión. El tiempo es justamente lo que más me falta. El tiempo pasa y yo corro detrás de él.

\*\*\*

Menos mal que daba un curso de voz. El teatro en donde trabajaba no tenía luz. La corriente eléctrica volvía solo por la noche para el espectáculo, y no siempre. Aprendí qué quería decir “apagón”. Había leído acerca de los apagones en artículos de diarios que hablaban de la crisis económica en Cuba y había escuchado hablar de ellos a Flora Lauten y a Raquel Carrió: eran modos de “ahorrar” corriente eléctrica en algunos barrios de la ciudad.

Estaba quien cocinaba por la noche para el día siguiente, quien decía que el calor de los meses de verano impedía trabajar y quien hacía durante horas la cola para ver un espectáculo de teatro. Me encontraba en Cuba durante el período que llamaban “especial”, en 1994. El tráfico era inexistente y las luces de las calles estaban apagadas. Choques con bicicletas de marca china, sin luces y

papel refractante, con dos o tres personas encima, estaban a la orden del día. En la oscuridad, más allá de esos incidentes, daban miedo los asaltos que ocurrían. Robar una bicicleta en un país en donde el transporte público es casi inexistentes era un buen negocio.

La entrada del teatro tenía grandes vidrieras. Reuní allí a los alumnos de mi curso para verles las caras. Eran muchos más de los que tenía inscritos en la lista. Les pregunté si querían trabajar seis horas seguidas o con una pausa. Fue difícil llegar a un acuerdo. El problema principal era el agua. ¿Cómo procurarse agua en el centro de la ciudad? Tuve que hacerle prometer a la secretaria del teatro que dejarían abierta la oficina donde se encontraba el agua potable.

Todos estaban confundidos ante la idea de que se pudiera trabajar tanto. Quedaron aún más desconcertados cuando, como primera cosa, hice lavar el piso del escenario. Luego, para enseñar a *regalar* la voz, y a hacer acciones vocales, les pedí que dijeran un texto mientras se lanzaban sus zapatos en la oscuridad. Cuando los zapatos se caían, no era fácil volverlos a encontrar. Les hice hacer también el ejercicio que he bautizado “el coche cubano”: para ponerlo en marcha se usa una manivela, cuando el motor arranca se tira la manivela lejos; girándola con vigor se hace el sonido de una erre, y tirándola lejos, se sigue su vuelo con el sonido de una vocal.

El coche en el cual me inspiraba era el de Raquel: tomaba prestada la batería de su vecino para hacerlo arrancar. El auto era de fabricación rusa y era imposible obtener las piezas de recambio. Con mi pasaporte extranjero y mis dólares compraba gasolina en una estación de reabastecimiento para diplomáticos, a cualquier hora y sin hacer fila. Decidí llenar el tanque. Raquel me miró agitada, pero debido a mi insistencia se apresuró a llenarlo. La gasolina comenzó a salir por miles de agujeros. Corrí a tomar baldes para recoger un bien tanpreciado. La vez siguiente llenamos solo la mitad.

El período especial ha terminado, pero no los apagones. Invitada por Roxana Pineda y Joel Sáez del Estudio Teatral, estuve en los últimos años varias veces en Santa Clara, otra ciudad cubana. Por tradición, no renuncio jamás a ver la pequeña estatua del Che frente a la sede provincial del Partido. A diferencia del monumento conmemorativo que está en la periferia, esta estatua es pequeña y divertida. Un joven y gallardo Che, de largos cabellos ondulados, está dando un decidido paso hacia delante. Tiene una pequeña cabra y a un niño sobre sus hombros, un numeroso grupo de personas surgen de la hebilla de su cinturón, mujeres escondidas en diferentes partes del torso y una ranura como la de una alcancía sobre la espalda. Vi la estatua por primera vez a causa de un apagón: no podía preparar el espectáculo por falta de corriente. Luego de haber esperado algunas horas, decidí hacer turismo.

Durante el Festival Magdalena sin Fronteras, organizado por Roxana en enero de 2005, un apagón hizo surgir una idea. Estábamos reunidas en la sala del teatro para ver una demostración y discutir. Entramos todas con velas. Las artistas extranjeras estaban impresionadas por la casa de ancianas con retratos de Cristo al lado de Fidel Castro en las habitaciones, por la escuela para instructores de arte aún en construcción frecuentada por chicos y chicas de diversos colores, por un orfanato paupérrimo, repleto de niños y máscaras, por haber conocido a un grupo de teatro que recibía por parte del Estado un sueldo –bajo, pero siempre un sueldo– y una sede, simplemente porque es un teatro. ¿Un festival de teatro internacional por primera vez fuera de la capital? No muchos en Cuba creían que lo iba a lograr. Roxana había aceptado con coraje el desafío de romper las propias fronteras y llevar el mundo a su casa: había tantas velas en la sala que el calor nos subió a la cabeza. Pregunté a las jóvenes presentes qué deberían hacer las “abuelas” del Magdalena en un próximo festival Transit en Holstebro. La respuesta fue unánime: un espectáculo juntas. Menos mal que estaba oscuro y no vieron mi reacción ante la idea del trabajo que comportaba una idea semejante.

\*\*\*

Una hormiga se apura para atravesar mi hoja en blanco. A veces se cruza con mi lapicera, luego desaparece. Cada hilo de hierba debajo de la página es diferente. La hormiga no sigue la forma de las palabras que escribo, sino otro recorrido suyo personal, aparentemente caótico e irregular. El viento da vuelta mis hojas, mis ojos siguen los renglones y mi mente va más allá. Debo volver a comenzar.

Ahora la hormiga está sobre mis dedos y camina en el punto en donde tengo la lapicera. Soy zurda. De pequeña escribía al revés. “¡Como Leonardo!”, decía orgullosa mi madre para que no fuera un problema. La hormiga escala y vuelve a descender los hilos de hierba al lado de mi papel, y el papel está lleno de palabras. ¿Es un texto? ¿La hormiga sobre la hierba o las palabras sobre el papel?

¿Cómo se mueven rápidamente las patas de las hormigas y cómo son sutiles! Las palabras sobre el papel no siguen el olor a comida, de casa o de un compañero. ¿Un texto huele? Una flor amarilla sobresale del pasto. Una mosca zumba alrededor de mi oreja, el sol resplandece y el viento confunde mis papeles.

La hormiga, de nuevo sobre mi lapicera, sigue una pista que no alcanzo a descifrar, como si compusiera un alfabeto secreto o preparase un laberinto. Me

seduce y me cautiva. Ayer por la noche la luna estaba casi llena. Se liberó en un momento de las nubes que se deslizaban veloces en el cielo, iluminando el mar agitado entre los escollos. El cielo era una pintura de Magritte. La luz se encendió imprevistamente y la naturaleza imitaba al arte. El cielo delineado por los pinos marítimos del Mediterráneo tenía la forma y los colores de una reproducción japonesa. Faltaban solo los ideogramas para unir la luna con las olas.

Las palabras son hormigas que corren para descubrir un camino que solo nosotros podemos comprender, y los textos nubes abandonadas en un cielo azul como mensajes que solo desconocidas mujeres del futuro sabrán sondear. Las palabras sobre el papel permanecen inertes hasta que quien las lee les infunde vida. Luego toman una dirección sorprendente como aquella que sigue la hormiga mientras arrastra un fragmento de hoja terriblemente pesado hacia un punto negro del pasto.

Vuelvo a leer lo que he escrito:

A veces, a la mañana, levantarse es una lucha. La cama está calentita y cómoda. La almohada ha tomado la forma de la cabeza y la frazada me cubre de la cabeza a los pies. Afuera está oscuro y hace frío. Debo ir al teatro. El trabajo me espera. Podría llamar por teléfono y decir que estoy enferma. Nunca lo he hecho. Me siento tan cansada: mi cuerpo está pesado, los ojos se niegan a abrirse. El despertador ha sonado hace tiempo ya. Si no me levanto, me dormiré de nuevo. Dinamarca en invierno, a las seis de la mañana, no es acogedora. Training, reuniones, ensayos, espectáculos, preparar objetos y trajes, empacar, desempacar, abrir *e-mail*, responder cartas, hacer presupuestos y planificaciones de giras, archivar, limpiar, leer, ser espectadora, enseñar, dirigir, aprender textos, mover pilas de papeles de un lado al otro de la mesa, escribir un libro: una rutina cuya energía es disciplina, pero que necesita una fuerte motivación cotidiana. Los otros me esperan. Todos debemos estar. Si no hago lo que debo hacer hoy, mañana será peor. Vuelvo a cerrar los ojos. Aparecen rostros queridos, escucho sus voces. Salgo de la cama. También el calor de los viajes a Brasil, Egipto, Cuba, Bali, Chile me ayudan a levantarme. Una vez que el día ha comenzado no hay manera de pararlo.

\*\*\*

El mismo día en que terminé la primera redacción de este libro, leí en el diario que el 23 de julio del 2004 se inaugura el puente restaurado de Mostar. Quiero regresar a Bosnia y atravesarlo. Las diez flores blancas de Doña Música me esperan del otro lado del río.





Teatro del Drago: Marco Donati y Julia Varley en espectáculo de contra-información sobre el golpe de estado en Chile, 1973. Foto: archivo personal.



Julia Varley como Juana de Arco en *El Evangelio de Oxyrhincus*. Foto: Jan Rüz.

Jan Ferslev y Julia Varley en *Talabot*.  
Foto: Jan Rűsz.



Julia Varley en *Talabot*. Foto Jan Rűsz.



Julia Varley como Mr. Peanut en una población chilena. Foto: Tony D'Urso.



Julia Varley durante la X sesión de la ISTA en Copenhague.



Julia Varley ejercitando el Tre-tre con Roberta Carreri Foto: Fiora Bemporad.



El pueblo pre-expresivo de la ISTA. Improvisación, Copenhague, 1996. Julia Varley, Sanjukta Panigrahi Foto Torben Huss.



El pueblo pre-expresivo de la ISTA. Ensayos del Theatrum Mundi, Boloña, 1990. Tjokorda Istri Putra Padmini, Haruchiho Azuma, Julia Varley, Sanjukta Panigrahi, Tjokorda Raka Tisnu. Foto: Tony D' Urso.



Odin Teatret. Visitando la casa de Pablo Neruda, Piedras Negras, Chile, 1988. Jan Ferstev, Naira González, Lena Bjerregaard, Torgeir Wethal, Richard Fowler, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Eugenio Barba, Julia Varley, Poul Ostergaard. Foto: Tony D' Urso.



Odin Teatret. Con amigos latinoamericanos. Paulo Dourado, Santiago García, Luis Burnier, Miguel Rubio, Mario Delgado, Julia Varley, Raquel Carrió, Eugenio Barba, Fernando de Ita, Raúl Osorio, Rebeca Ghigliotto. Foto: Fiora Bemporad.



El proyecto Magdalena. Santa Clara, Cuba, 2005. Fátima Patterson (Cuba), Leila Berg (Noruega), Ana Woolf (Argentina), Bruna Gusberti (Suiza), Jill Greenhalgh (Gales), Grethe Knudsen (Noruega), Patricia Ariza (Colombia), Cristina Castrillo (Suiza), Julia Varley (Dinamarca), Ana Correa (Perú), Geddy Aniksdal (Noruega), Graciela Rodríguez (Argentina), Anette Røde (Noruega), Roxana Pineda (Cuba), María Sánchez (México), Merida Urquía (Colombia). Foto: archivo personal.



## > índice

---

- > **agradecimientos**..... pág. 5
- > **premisa** ..... pág. 7
- > **introducción** ..... pág. 9
  - una historia que danza
- > **primeros pasos**..... pág. 19
  - volverse actriz
  - el Odin Teatret
  - maestras y maestros
- > **la dramaturgia de actriz** ..... pág. 35
  - léxico personal
  - el eco del silencio
  - la presencia escénica
  - persiguiendo oposiciones
  - los torsos de Rodin
  - precisión y decisión: el cuerpo entero
  - precisión y decisión: la voz entera
- > **el training** ..... pág. 63
  - los rostros del training
  - mi training
  - por qué el training
  - la reducción
- > **improvisación y composición** ..... pág. 77
  - la creación de material de actriz
  - estímulos, estrategias y procedimientos
  - repetir, recordar, fijar
  - antes, durante y después de la improvisación
  - la elaboración: por parte de la actriz
  - la elaboración: por parte del director
- > **texto, partitura y subpartitura**..... pág. 101
  - un término útil y erróneo

la canción del papel  
el pensamiento  
la subpartitura de la creación  
el orden caótico  
la subpartitura en la repetición  
la subpartitura en el espectáculo

**> texto y subtexto** ..... pág. 113

afrontar un texto  
el análisis del texto  
acciones físicas como subtexto  
acciones vocales como subtexto  
melodías y músicas como subtextos

**> el personaje** ..... pág. 127

identidad de los personajes  
mr. Peanut  
doña Música  
la dramaturgia según Dédalo  
el personaje marioneta

**> el director** ..... pág. 157

encontrar un director  
colaborar con un director  
el cirujano y el alpinista  
el campesino y el cocinero

**> el espectáculo** ..... pág. 183

réplica y diferencia

**> rostros, palabras, paisajes** ..... pág. 191



## > ediciones in teatro

---

- narradores y dramaturgos  
Juan José Sacr, Mauricio Kartun  
Ricardo Piglia, Ricardo Monti  
Andrés Rivera, Roberto Cossa  
En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!  
de Pedro Asquini  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky  
En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- obras breves  
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Oregui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas  
de Alejandro Finzi  
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)  
Obras completas de Alberto Adellach  
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas  
Aproximación al teatro de Paco Giménez de José Luis Valenzuela  
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)  
Prólogo: María de los Ángeles González  
Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Lionel Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1  
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo  
Antóloga: Gabriela Lerga  
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2  
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti  
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1  
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo  
Colaboración: Sara Torres  
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2  
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II  
de Norman Briski  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda  
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun  
Prólogo: Pablo Bontá  
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)  
de Luis Ordaz  
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky  
Segunda edición, corregida y actualizada  
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres de Rafael Curci  
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños y adolescentes  
Prólogo: Juan Garff  
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvana Reinaudi y Luis Tenewic

- nueva dramaturgia latinoamericana  
Prólogo: Carlos Pacheco  
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6  
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación  
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández  
Prólogo: Angel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin  
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1  
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier  
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial  
Dramaturgia de Carlos María Alsina  
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente  
Cuatro obras de Aristides Vargas  
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann  
Prólogo: Mabel Brizuela  
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular  
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura  
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi  
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal  
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)  
Sainetes urbanos y gauchescos  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel  
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7  
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina  
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca  
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco  
Obras de Carlos Pais  
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9  
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)  
Obras de la Independencia  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina  
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)  
Obras de la Confederación y emigrados  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato  
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia  
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología  
Selección y estudios críticos:  
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor  
de Cristina Morcira  
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti  
Presentación: Alejandro Cruz  
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija  
de Julio Mauricio  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave  
de Armando Chulak y Sergio De Cecco  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne  
de Agustín Cuzzani  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)  
Obras de la Organización Nacional  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos  
Hacia una didáctica del teatro con adultos I  
de Luis Sampredo
- una de culpas  
de Oscar Lesa  
Coedición con Argentores
- desesperando  
de Carlos Moisés.  
Coedición con Argentores.
- almas fatales, melodrama patrio  
de Juan Hessel.  
Coedición con Argentores.
- antología de obras de teatro argentino - desde sus orígenes a la actualidad- Tomo V. Obras de la Nación Moderna  
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor - guía práctica de ejercicios -parte 1-  
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual  
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino  
de Cecilia Hopkins
- teatro/10  
Obras ganadoras del 10º concurso Nacional de Obras de Teatro. Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras  
de José Luis Valenzuela  
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de ensayos teatrales  
Alfredo de la Guardia Textos de: María  
Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y  
Alicia Aisemberg
- rebeldes exquisitos  
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda  
Gambaro y Cristina Banegas de José  
Tcherkaski
- Ponete el Antifaz (escritos, dichos  
y entrevistas)  
de Alberto URE Compilación: Cristina  
Banegas

**Piedras de agua**

Se terminó de imprimir en Arte Gráfica Nescan SRL.

Marzo de 2010

## pedras de agua



*Julia Varley* nació en 1954. Desde 1976 vive en Dinamarca formando parte del Odin Teatret como actriz. Con el Odin Teatret Julia Varley trabaja también como pedagoga en escuelas y universidades y ha sintetizado sus experiencias en las demostraciones de trabajo: *El eco del silencio*, *El hermano muerto*, *Texto - Acción - Relaciones*, *La alfombra voladora*. Desde 1990 forma parte de la concepción y organización de la ISTA (Escuela internacional de antropología teatral) dirigida por Eugenio Barba y desde 1986 de la concepción y organización del Proyecto Magdalena (Red internacional de mujeres en el teatro contemporáneo). Es también directora artística del Encuentro y Festival "Transit", en Holstebro, dedicado a temas que son de interés para mujeres que trabajan en teatro. Julia Varley ha dirigido varios espectáculos del Pumpenhaus Theater, Alemania; de Ana Woolf, Argentina; de Hisako Miura, Japón; de Lorenzo Gleijeses y Manolo Muoio y de Gabriella Sacco, Italia. Escribió también varios artículos y ensayos publicados en revistas especializadas como: *Teatro e Storia*, *Lapis*, *Performance Research*, *New Theatre Quarterly*, *Conjunto*, *Teatro XXI*, *The Mime Journal*. Es editora responsable de la publicación anual *The Open Page* y autora de la novela de un personaje *Viento al Oeste*, además del libro *Piedras de agua* sobre su trabajo como actriz del Odin Teatret.

Copyright Julia Varley 2010

Copyright sobre la presente edición Instituto Nacional del Teatro

*Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta*