

Odin Teatret:

La dualidad de la ficción

Lluís Masgrau

Para Roberta, Julia e Iben, que han sido el espejo donde he buscado el rastro de mi sombra.

"Estar atentos: todo esto puede ser perfectamente ficticio. Yo puedo estar aquí contando una historia. Pero la cuento muy consciente de que a través de esta historia revelo algo de mí mismo, aunque esta historia sea completamente inventada. Cuando dejo fluir mi discurso sé que, incluso si trato de esconderme detrás de las palabras e intento darles un significado intelectual muy preciso, a pesar de todo, detrás de cada palabra hay una cabeza que se muestra escondida. El arte es fingir. Y esto quiere decir: el arte es, mediante la ficción, saber construir una verdad."

Eugenio Barba.
La carrera de los contrarios.



LA AUTONOMIA DE LOS ACTORES

Aunque sean tres espectáculos diferentes y con una identidad propia, *Judith*, *El castillo de Holstebro* e *Itsi-Bitsi* forman una unidad orgánica que constituye un hito dentro de la producción y la trayectoria del Odin Teatret. En el contexto de esta trayectoria los espectáculos antes citados no pueden ser considerados aisladamente, sino como partes de una trilogía que tiene unas características específicas y una significación concreta más allá de la identidad individual de cada uno de los montajes que la integran.¹

Frente al carácter marcadamente colectivo de todas las producciones del Odin Teatret la principal característica de la trilogía es el estar formada por espectáculos fuertemente individualiza-

dos: el *ensemble* ha quedado reducido a un solo actor que nos habla en primera persona.² No hay ni rastro de complicadas escenografías, sofisticados juegos de luces o de accesorios que llenen la escena buscando atraer la atención del espectador; se trata, más bien, de espectáculos desnudos, extremadamente concisos, en los que la sobriedad, alejada de la

¹ En realidad a estos tres espectáculos habría que añadir *Memoria* (1991), interpretado por Else Marie Lauvik y el músico Frans Winter. Aunque presente ciertas divergencias, creo que *Memoria* tiene su lugar dentro del esquema que voy a trazar en este artículo, por lo cual sería más pertinente hablar de una tetralogía. Sin embargo, en el curso de los últimos tres años la actriz noruega del Odin sólo ha interpretado seis veces su espectáculo dentro del marco del Festival Internacional de Londrina (Brasil). Personalmente sólo he tenido ocasión de ver el espectáculo una vez en el Odin Teatret justo antes de su presentación en Londrina. Por ello no estoy en condiciones de escribir sobre *Memoria*.

² El caso de *Itsi-Bitsi* no contradice esta afirmación. Aunque haya tres actores en escena todo el peso del espectáculo —abierto a un autobiográfico— lo lleva Iben Nagel Rasmussen.

sencillez y el esquematismo, se ha convertido en un medio para llegar a la complejidad. Lo ornamental ha sido reducido para aumentar el vigor de lo esencial. *Judith, El castillo...* e *Itsi-Bitsi* son tres espectáculos que cristalizan en torno a la presencia escénica de las respectivas actrices que los interpretan.

Desde hace muchos años los espectáculos del Odin Teatret se fundamentan en los materiales escénicos que los actores crean por su cuenta. La personalidad individual de cada actor es respetada íntegramente, pero al mismo tiempo queda trascendida por el trabajo del director. Este, al reelaborar y montar los materiales escénicos de sus actores, los funde en un contexto que da lugar al universo del espectáculo como un todo orgánico. En relación con esta manera de trabajar, la trilogía presenta la particularidad —y esta es una segunda característica derivada de la primera— de que la mayor parte del material escénico elaborado por el actor en cuestión procede de su pasado profesional: ejercicios y temas de trabajo que durante años han configurado su *training* personal, personajes y partituras³ rescatadas de los viejos espectáculos del Odin Teatret, experiencias de trabajo individuales realizadas al margen del grupo.

Esta vez el actor no ha realizado un proceso creativo orientado a la construcción de nuevos materiales; más bien ha vuelto los ojos hacia su pasado para recoger de alguna forma lo más significativo de todo su trabajo. Con este material las actrices compusieron una serie de bloques dramáticos que luego fueron montados por el director. En los procesos creativos de la trilogía, el argumento del espectáculo, la construcción definitiva de la trama —el montaje— y el tema que se desprende de ella son cosas que han llegado a *posteriori*. Al inicio había solamente un actor que rehacía el camino hecho seleccionando y reelabo-

rando sus mejores materiales para construir la síntesis de una dilatada trayectoria profesional.

De ahí el carácter de *summa personal* que tienen *Judith, El castillo de Holstebro* e *Itsi-Bitsi*. No se trata simplemente de nuevas producciones, sino de espectáculos que en mayor o menor medida, y cada uno a su manera, sellan la trayectoria personal y humana de tres mujeres: Roberta Carreri, Julia Varley e Iben Nagel Rasmussen. Cada uno de estos tres espectáculos es una reflexión personal que nos transmite la sabiduría técnica, la personalidad, la manera de ser y el mundo íntimo de la actriz que lo interpreta. Por una vez la fuerza del actor ha desplazado al director para imponer su propia voz. Y los papeles se han invertido: con la trilogía del Odin Teatret el trabajo del actor no ha servido de pasaje para la voz de su director, sino que el trabajo del director ha consistido en organizar, canalizar e impostar narrativamente la voz de su actor.

Es por esto que dentro de la trayectoria del Odin Teatret la trilogía marca un hito: marca el momento en que los actores son capaces de construir sus propios espectáculos y de conquistar con ellos su plena autonomía. Esto constituye un hecho único en el teatro de nuestro siglo. Los mejores actores de Stanislavki, Meyerhold, Copeau, Dullin, Brecht o Grotowski, aunque hayan inscrito su nombre y su personalidad en la historia reciente del teatro, lo hicieron siempre a través de sus respectivos directores. Por

decirlo de alguna forma, todos ellos fueron actores que hablaron en *tercera persona*.

Esta vez la personalidad individual del actor no ha sido sólo respetada, sino también puesta-en-visión. La tensión entre la personalidad creativa del director y la del actor que en los otros trabajos del grupo era convenientemente oblicuada en el resultado final del proceso creativo aquí se convierte en materia de espectáculo. Por ello, en la trilogía hay permanentemente en juego de una manera bien visible un doble plano: la esfera del director (el universo de ficción) y la esfera del actor (la presencia sobre la escena de una mujer que habla en primera persona). Uno de los aspectos más interesantes que habremos de analizar detenidamente en las páginas que siguen es el hecho de ver cómo estos dos planos conviven superponiéndose, entrelazándose, complementándose y contrapunteándose sin asimilarse o excluirse.

En la trilogía los actores del Odin Teatret trascienden el cerco de ficción para convertir el teatro en la encarnación de una identidad individual. Por ello esta trilogía constituye la plasmación de esa idea de Barba según la cual el teatro son los hombres y mujeres que lo hacen.⁴

Al director de este teatro sólo le queda asistir con orgullo a la autonomía de sus actrices y poner la propia sabiduría en sus manos para certificarla y hacerla florecer.

EL CABALLO DE JUDIT

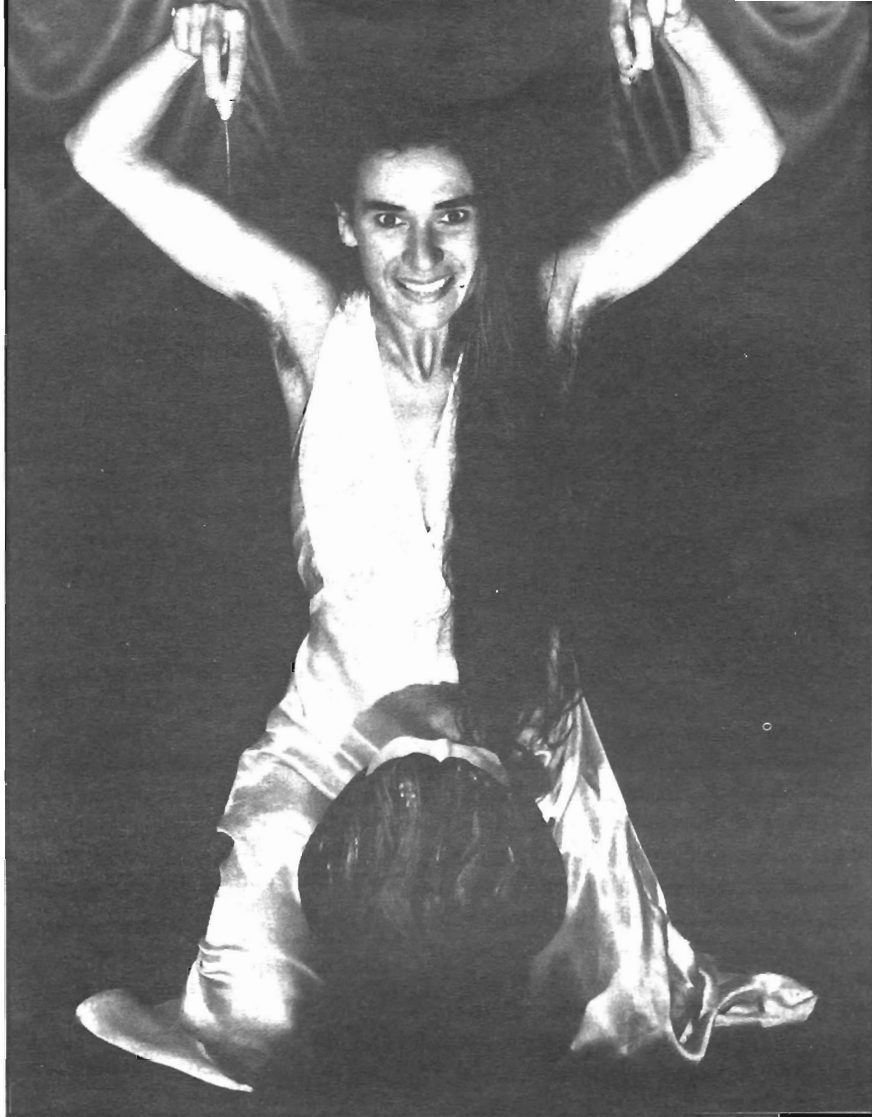
"Una sombra
toda la desgracia del mundo
y mi amor encima
como una bestia desnuda"

Del texto de Judith.

Cada espectáculo de la trilogía es una realidad específica que vive en el marco de una realidad más amplia. La especificidad de los espectáculos germina en el primer peldaño de la lógica creativa que los conforma: la individualidad de la actriz considerada humana y técnicamente. A partir de ahí, la especificidad se reproduce en cada eslabón del

³ La palabra *partitura*, heredada de Jerzy Grotowski, es un vocablo de la lengua de trabajo del Odin Teatret. Designa la estructura física de una serie de acciones que constituyen una unidad en sí misma.

⁴ Ver Eugenio Barba: *La canoa de papel*, Escenología A.C., México, 1992, p. 159.



proceso creativo que funde los distintos niveles de organización del espectáculo: individualidad de la actriz –materiales escénicos que la articulan–, trama dramática que los ordena –universo de ficción que nace de este orden. El último de los niveles –el universo de ficción– es el que configura la cara externa del espectáculo, la máscara con la cual este se presenta. Por lo tanto, si para los creadores fue un punto de llegada, para los espectadores constituye una vía de acceso al espectáculo. Y esto porque en la dramaturgia de Barba este nivel, que está estrechamente relacionado con el argumento, se puede empezar a palpar antes de entrar en la sala, leyendo el programa de mano. En él se nos da toda una serie de información capital destinada a establecer el contenido argumental del espectáculo. La trama dramática que seguidamente verá el espectador no hará más que modelar, a menudo de una manera imprevista, la información dada de antemano.

En este sentido, la especificidad de *Judith* reside en la confrontación con un argumento y un personaje que pertenecen a la tradición. El espectador, pues, deberá interpretar lo que ocurre en la escena tomando como punto de referencia todo lo que él sepa de la historia bíblica y lo que haya podido leer de ella en el programa de mano.

El inicio del espectáculo consiste en una mujer un poco ausente, vestida con una bata de terciopelo rojo, que aparece tumbada en una silla blanca de playa. ¿Quién es esta mujer? Obviamente tiene que ser Judit.

Reaccionando con gestos delicadamente segmentados al dictado de una música relajante la mujer empieza a tejer el relato de la historia de Judit: "En

el año decimoctavo, el día veintidós del primer mes, en el palacio de Nabucodonosor, rei de los asirios..."⁵ Se alza. Se yergue. He aquí el rey ordenando a su general: "Ve y ocupa todo el territorio de los rebeldes y no tenga tu ojo compasión de destinarlos a la muerte."⁶ Empieza el asedio. Al límite de su resistencia los habitantes de Betulia imploran la misericordia de su dios. En el rostro de la actriz brillan los ojos blancos de la desesperación, en su gesto altivo resuena el omnipotente brazo de Dios.

En seguida hemos comprendido: la mujer tumbada no era Judit, sino una especie de narradora imaginaria que nos cuenta la historia de Judit –todos los ecos del pasado– encarnando personajes y situaciones para dar más vivacidad a su relato.

Ahora la narradora se detiene en una posición ligeramente inclinada hacia la derecha; la trenza aparece esbelta en su dejarse caer en el vacío. Ella la deshace lentamente con el rítmico andar y venir de su brazo derecho. Luego toma el extremo de un mechón y lo hace girar con un movimiento grácil y preciso: el río de cabellos oscuros es engullido por el océano negro de una espléndida cabellera. La narradora se sienta con parsimonia posando suavemente su mirada en los espectadores. Por un momento en la coquetería de la indolencia parece crepitar la crueldad de la perfidia. Vamos a asistir a la *toilette* de Judit.

La narradora empieza a peinarse. Luego agarra su cepillo con fuerza y lo deja resbalar horizontalmente por su cuello con un movimiento cortante. De repente el cepillo se afila volviéndose letal. "Aferró la cabeza de Holofernes por la cabellera y con toda la fuerza de que era capaz lo golpeó dos veces al cuello cortándole la cabeza."⁷ La *toilette* en realidad escondía el ritual de un asesino (¿hemos visto a una mujer pei-

⁵. Del texto del espectáculo, Escena I, *Todos los ecos del pasado*. El texto del espectáculo (firmado por Roberta Carreri y Eugenio Barba conjuntamente) puede consultarse en el archivo del Odin Teatret donde se conserva en su versión original italiana.

⁶. Del texto del espectáculo, Escena I.

⁷. *Ibid.*

nándose o a un asesino afilando su arma?) La narradora se alza con la cabeza gacha y la cabellera caída hacia adelante. Está temblando. Casi sin moverse del sitio, sus pies desnudos golpean el piso siguiendo el ritmo de una música que, en su frenesí, destroza la figura de la narradora convirtiéndola en un corcel de escaleta coronado de tinieblas derramadas. Inesperadamente se para en seco y se desploma con la pesantez de una bestia cazada. Las palpitaciones de un abanico enloquecido la reaniman de nuevo dispersando sus cabellos en un vuelo enfurecido que nos desvela una mirada bañada de horror en el acto de acribillar la lejanía: resquebrajado, el horizonte yace en sus pupilas. Un movimiento de suspensión y la narradora — una yegua abatida — se deja caer exhausta sobre la tumbona blanca. "Nadie me conoce como tú me conoces..."⁸

Ahora empezamos a dudar. Cuando la narradora ha llegado al punto culminante de su relato — el golpe de Judit — es como si algo se hubiera desgarrado en el tejido interno del espectáculo. Esta vez la narradora ha ido demasiado lejos, ha transgredido los límites del simple relato penetrando en una región sombría donde, de repente, se ha visto cabalgada por una primera persona inquietante. Poco a poco se abre paso la idea de que sólo es una máscara detrás de la cual se esconde algo más. Al observarla tendida impudicamente sobre la silla nos damos cuenta de un hecho que confirma nuestras sospechas: sólo han transcurrido unos pocos minutos del espectáculo y la historia ya ha sido contada. La función de la narradora ha terminado y, sin embargo, en la escena permanece una mujer tumbada. ¿Quién es esa mujer?

La primera escena nos cuenta la historia de Judit pero, paralelamente, crea una serie de rupturas destinadas a suspender la identidad de la mujer tumbada. Judit, una narradora, una máscara... El espectáculo comienza con una mujer



tumbada y la búsqueda de una identidad.

La actriz se despierta. Desesperación, convulsiones, gritos, caídas, golpes en la cabeza. Luego parece calmarse; ahora ya pasó todo, se muestra mucho más tranquila, extrañamente relajada. Avanza un paso, se para y se desabrocha la cintura con infinita dulzura, entre las llamas aterciopeladas de su bata centellea la nieve sedosa de un camisón.

Una soprano destila una melodía extremadamente refinada. La mujer se mueve con una morbidez enfermiza que parece manar de su mirada perdida, dulcemente alienada. Se acerca lentamente a un fardo de tela, se agacha y lo desenvuelve sólo un poco sin mostrar lo que esconde. Un dedo tenso penetra con suavidad en la boca, luego hiere — el rostro se contrae — y finalmente cae resbalando lánguido a lo largo del cuello. La mujer se levanta, se coloca delante del proyector frontal que ilumina la escena y, vuelta de espaldas al público, despliega su bata roja para esconder el fardo. Una manarada de sangre inunda la sala. Después de una pequeña pausa la mujer se desplaza hacia el fondo y sobre el piso aparece la cabeza de Holofernes mientras el espacio vuelve a adquirir su faz irisada de encarnaduras nacaradas.

"He venido a mi jardín a tomar mi mirra y mi bálsamo a comer mi panal y mi miel a beber mi vino y mi leche. Come amigo, bebe embriágate, querido."⁹

De vez en cuando, un espasmo rompe el flujo de las acciones, luego, una sonrisa vaga se disuelve con delicadeza en el rojo de los labios.

Ya no hay continuidad. Alguien ha cortado el hilo de la historia arrojando sus despojos sobre la escena. La narración y la narradora se han desvanecido como una exhalación, en su lugar una mujer se adentra en la noche y se deja atravesar por el rayo blanco. Estamos en el corazón de la noche, allí donde Judit, antes de golpear, es herida.

En la primera escena asistíamos a un espectáculo épico: una narradora que nos contaba el gesto heroico de una mujer. La escena, sin embargo, se recordaba sobre un halo de lirismo. Aquellos gestos delicadamente segmentados, aquella mirada frágil, aquella música sedante, ciertamente, no parecían el contexto más adecuado para la historia de Judit, más bien contradecían.

La segunda escena — *En el corazón de la noche* — es una inversión. La máscara de la narradora, y con ella la historia que nos ha contado, se desgarran dejando que el espectáculo, al liberar con deleite todo su lirismo latente, se coagüe en la imagen de una mujer heri-

⁸. *Ibid.*

⁹. Del texto del espectáculo, Escena II. Este fragmento reproduce con unas pequeñas variaciones el pasaje 5 (1) de *El cantar de los cantares*.

da que ya no nos abandonará hasta el final. Podemos llamarla la "mujer blanca". La bata de terciopelo rojo ya no lo esconde por más tiempo: quien nos contaba el golpe de Judit, era, en realidad, una mujer herida.

Una vez desenmascarada la narradora, la "mujer blanca" nos parece mucho más cercana a Judit. Esta mujer percutida por sus recuerdos que nos habla en primera persona tiene que ser Judit *de algún modo*.

El libro de *Judit* es uno de los más épicos de la Biblia, en el otro extremo de la balanza esta el lirismo de *El cantar de los cantares*. Sin embargo, en la escena, se yergue una Judit que derrama la sensualidad preciosa y extasiante de *El cantar de los cantares*; una Judit que contradice la herencia de la historia, he aquí el balance de las dos primeras escenas del espectáculo.

Una vez cortado el hilo de la narración, el espectáculo parece abandonado a todas sus posibilidades de desarrollo. Sería inútil buscar un hilo narrativo en la yuxtaposición de las distintas situaciones que se alternan en la escena. La lógica del relato ha sido substituida por la lógica de la evocación. El espectáculo transcurre mediante una alternancia continua de tonos, registros, perspectivas y situaciones encadenadas sin solución de continuidad. Sólo hay la continuidad de un flujo que avanza por negaciones, rompiendo una y otra vez el nexo causa-efecto para modelar el espectáculo un poco a la manera de un cuadro cubista. En el curso de este flujo evocativo que descompone el argumento y su narración en un sinfín de variaciones poéticas las distintas escenas del espectáculo a menudo son irreconocibles. Formalmente hablando del espectáculo es muy compacto, pero en esta integridad centellea el reflejo de una realidad *ambivalente*, desdoblada en aspectos contradictorios; esta es la paradoja dramaturgica que sustenta el universo ficticio de *Judith*. Vamos pues a centrar nuestro análisis en esta paradoja.

El teatro es una ficción pero la ficción teatral no implica necesariamente

ausencia de realidad, es decir, la construcción de una realidad otra, puramente ilusoria. En el caso que nos ocupa la ficción teatral se afirma desgarrando la realidad externa de la historia—la lógica del relato— pero este desgarramiento no nos catapulta a un mundo de fantasía e ilusión; todo lo contrario: es una estrategia para alumbrar la realidad *interna* de la historia, la vida agazapada bajo su piel.¹⁰

Así como el comportamiento extracotidiano del actor—dice Barba— puede revelar las tensiones escondidas bajo el diseño de los movimientos, el espectáculo puede ser la representación, no del realismo de la historia, sino de su *realidad*, de sus músculos y de sus nervios, de su esqueleto y de lo que sólo se ve en una historia descarnada: las relaciones de fuerza, los ímpetus socialmente centrífugos y centrípetos, la tensión entre libertad y organización, entre intención y acción, entre igualdad y poder (...) Lo que el teatro dice con palabra no es, en el fondo, muy importante. Lo que cuenta es revelar relaciones, mostrar la superficie de la acción y, al mismo tiempo, su interior, las fuerzas que están obrando y que se oponen, el modo en el cual la acción se divide en sus polaridades, los caminos por los cuales se realiza y aquellos por los cuales se padece.¹¹

El espectáculo debe ser *presencia evocativa*. La historia y su relato pertenecen a un tiempo que *precede* al espectáculo. En el presente escénico no es el relato fiel de una historia lo que puede interesarnos, sino más bien las vísceras cardíacas de esa historia, su motor secreto, algo que podemos llamar el espíritu o quizás *el caballo*.¹²

La ilustración y el carácter tautológico que esta lleva implícito constituyen una amenaza que el arte escénico siem-

pre se ve obligado a sortear. Es por esto que el director del Odin Teatret rompe la coherencia del relato. Entonces la escena pasa, de ser el lugar donde una realidad precedente es desdoblada en el plano de la ficción, a ser el *momento* en el cual esta realidad abierta, desenmascarada, esencializada.

Pero la descomposición de la historia o argumento pertenece sólo a uno de los planos de la dramaturgia: el de la concatenación. Si nos trasladamos al plano de la simultaneidad en *Judith* hallamos un fenómeno aún más sorprendente: algo que podríamos llamar la desolladura del personaje. Si la descomposición de la historia se desarrollaba mediante la negación del nexo causa-efecto, la desolladura del personaje, en cambio se materializa mediante una contradicción entre el contenido de las escenas (lo que nos relatan) y su forma (la realidad material que aparece sobre el pavimento).

El libro de *Judit*, decíamos, es uno de los libros más épicos de la Biblia. Narra la historia de una mujer que, valiéndose de su feminidad, seduce y golpea hasta la muerte para salvar a su pueblo. La rigidez del relato engrandece la figura de Judit llevándola a una dimensión mítica. Judit no es un ser humano normal y corriente, es una *heroína* sostenida por el poder divino (la mujer indefensa que derrota a todo un ejército), no es una mujer de carne y hueso, es un *arquetipo* (la feminidad que hiera). En el libro de *Judit* no se cuenta nada relacionado con la subjetividad del personaje: ¿qué sabemos nosotros del mundo íntimo de esta mujer hebrea, de sus motivaciones secretas, de su sequedad quemante de vida todavía joven, de su gozo espiritual, de su alma hirsuta tallada por la aridez

¹⁰ Utilizo la palabra historia en su doble acepción, como sinónimo de *argumento*, *asunto* pero también refiriéndome a la Historia, porque en casi todos los espectáculos de Eugenio Barba el asunto en cuestión tiene una cierta dimensión histórica. A menudo la composición dramaturgica de Barba enlaza un argumento dado con toda una serie de referencias históricas. Como es evidente, en el caso de *Judith* el referente histórico se sitúa en el campo del mito porque ha sido sacado de la Biblia.

¹¹ Eugenio Barba: *Op. cit.*, p. 150.

¹² Eugenio Barba utiliza la imagen del caballo para referirse a esa fuerza que a menudo conduce el proceso creativo arrastrando al artista por lugares desconocidos y zonas inesperadas al margen de toda planificación anterior. En este texto adoptamos la imagen del caballo en un sentido más genérico para referirnos al *espíritu*.

hostil del desierto y la renuncia vital! Nada. Todo se desvanece detrás de la máscara impenetrable de una feminidad prepotente que seduce y hiere hasta la muerte. El golpe encierra toda la identidad del personaje: Judit es un cadáver embalsamado en el acto de herir, no tiene vida e identidad más allá de esta acción. Su llaneza esquemática hace su grandeza. Pura épica.

En la escena, sin embargo, aparece algo muy distinto: una feminidad herida. Las acciones de la "mujer blanca", sus palabras, sus miradas, son siempre la expresión de una herida que se renueva. Estamos en un mundo íntimo donde todo parece desdibujarse y perderse en el trasfondo nacarado de una subjetividad femenina. Cada palabra es un indicio – el signo de algo que debe permanecer oculto –, cada acción el latido punzante de un recuerdo, cada convulsión un arañazo del pasado, cada grito el eco doloroso de un instante vivido con pasión, cada mirada la sombra titilante de un secreto... Judit parecía perderse hacia lo alto como efecto de una identidad exaltada; la "mujer blanca", en cambio, parece perderse hacia el fondo como efecto de una identidad velada. La "mujer blanca" es puro lirismo.

La simultaneidad del espectáculo entreteje de una manera desconcertante la épica de Judit con la lírica de la "mujer blanca". Los nudos más enigmáticos de este tejido son los que se refieren al golpe de Judit.

Prescindiendo de la linealidad tradicional, el espectáculo retorna varias veces al momento crucial del golpe. La "danza de los cabellos" en la primera escena, el momento en que la sala se llena de rojo y Judit deja aparecer la cabeza de Holofernes sobre el pavimento, la escena en la que Judit clava las agujas en la boca y el ojo de la cabeza... son todo ello evocaciones del golpe. Pero lo sorprendente es que, desde el punto de vista de "la mujer blanca", estas escenas pueden también leerse en *sentido contrario*. Cuando el jadeo del abanico hace aletear las tinieblas de la cabellera descubrimos el rostro de una mujer en el

momento en que es herida; la mujer que deja aparecer la cabeza de Holofernes sobre el pavimento es una mujer turbada, poseída por algo que parece dominarla, cuando la segunda aguja penetra en la boca de la escultura el rostro de la "mujer blanca" se contrae con violencia (¿de dolor? ¿de placer?). Cada vez que se narra el golpe, en la realidad material del espectáculo surge la imagen de una mujer herida. La épica es siempre activa –roja–, la lírica, pasiva –blanca– y, sin embargo, en el espectáculo ambas funden misteriosamente la figura de una mujer que al mismo tiempo da y recibe el golpe. En el contexto del espectáculo el golpe de Judit no implica frialdad, dominio, prepotencia, es más bien el signo de un *éxtasis*.

Tanto en el plano de la concatenación como en el plano de la simultaneidad el espectáculo es una trenza refinada donde el rojo de Judit se anuda y funde con el blanco de la mujer desconocida.

El proceso creativo de la actriz no se ha centrado en la encarnación del personaje de Judit, sino en la composición de la figura blanca mediante una estructuración coherente –orgánica– de los materiales escénicos. El proceso creativo del director ha consistido en sobreponer la historia de Judit a los materiales de la actriz y en diseñar una serie de rupturas narrativas que proyectan el *reflejo* de Judit en la "mujer blanca". La heroína bíblica no es encarnada por la actriz, sino evocada indirectamente mediante una síntesis dramática de detalles, aspectos y puntos de vista contradictorios. Estamos frente a una dramaturgia destinada a descomponer y contradecir *la figura* del personaje para revelar su *espiritu*.

Contrastando con esta dramaturgia tan compleja, el espectáculo presenta una gran simplicidad de medios. El fondo de la escena está tapizado con una tela de un blanco perla. Sobre el

piso, una actriz, una tumbona blanca, una cesta, un pequeño bonsai con una regadera al lado y un fardo de tela que envuelve la escultura de una cabeza. La luz –un solo proyector– está dispuesta frontalmente en el suelo de tal modo que diseña un cono en el espacio y dobla a la actriz con su sombra. En realidad todos los elementos convergen en la presencia escénica de la actriz.

Lo que sorprende de este trabajo es la extrema calidad de las acciones. Los *sats*¹³ están marcados en su justa medida: podemos verlos ahí ritmando el cuerpo y la voz de la actriz, pellizcando su alma como el *pizzicato* del violín más sutil. Pero, al mismo tiempo, los *sats* no rompen las acciones más de lo que es estrictamente necesario para hacerlas progresar teniéndolas-en-vida. Hay un equilibrio perfecto entre el escandir y el fluir. Creemos que este equilibrio constituye la fuerza de la actriz, subrayando lo que, según nuestra opinión, es la característica más notable de la presencia escénica de Roberta Carreri: su sensualidad.

Los *sats* están marcados incluso con los ojos, la actriz trabaja todo el tiempo con ellos. Se diría que la "mujer blanca" está circundada de fantasmas, ella parece moverse en la concha de su mundo íntimo, ahí donde las sombras de un pasado denso se han enredado sin querer en las telarañas pegajosas de la memoria. El espacio aparece despojado pero, a la vez, cargado de espectros que se reflejan en los ojos de la actriz. Imagino que si la actriz absorbiese todas sus acciones hasta la inmovilidad el espectáculo danzaría intacto en las perlas negras que laten en los ojos de la "mujer blanca".

El trabajo con los *sats* articula y hace vivir la presencia de la actriz en el espacio, pero también la presencia de su sombra en el fondo. Es paradójico:

¹³ *Sats* es una palabra escandinava que forma parte de la lengua de trabajo del Odin Teatret. Literalmente significa "impulso", "estar a punto de..."; Eugenio Barba y sus actores la utilizan para referirse al impulso que debe preceder a cada acción. El *sats* es una acumulación o también una pequeña suspensión de la energía que el actor realiza antes de ejecutar una acción para, en un segundo momento, poder dirigir y modelar su energía con precisión.

al afirmar su presencia la actriz la retrae para estamparla con fuerza en la tela del fondo; allí reaparece aplastada y engrandecida. La actriz abre los brazos y alza dos agujas dispuesta a perforar el rostro de la cabeza; he ahí la sombra enderezarse con la majestad de una águila despiadada. La actriz se yergue mostrando la cabellera de Holofernes, he ahí la sombra elevarse con el fulgor de una llama siniestra; la actriz abre su bata roja delante del proyector; he ahí la sombra desplegando sus alas de sangre aterciopelada. Los *sats* modelan la sombra, la focalizan, la mueven de un lugar a otro, la hacen crecer o disminuir componiendo una especie de danza que colorea las acciones de la actriz, con destellos lúgubres y crea armónicos en nuestra percepción. La sombra es la caja de resonancia del espectáculo.

Antes decíamos que *Judith* es un espectáculo muy sobrio; todo parece comprimirse en la presencia de una mujer que se desliza en el espacio y el palpito de su sombra en el fondo. ¡Imposible olvidar esa sombra! Pero, ¿qué tiene que ver la sombra con Judit y la "mujer blanca"?

Examinando el mecanismo interno del espectáculo a la búsqueda de la relación que une a la "mujer blanca" y Judit nos hemos encontrado entre las manos una trenza hecha con el rojo de la heroína bíblica, el blanco de la mujer desconocida y el negro de la sombra. Subsiste, pero, el problema de saber cuál es la identidad de esta mujer que hierde siendo herida. Una vez puesto en claro el mecanismo estructural del espectáculo vamos a intentar interpretarlo. Para ello debemos volver una vez más sobre el golpe.

Judit cumple una acción heroica: su golpe es la expresión de una sobrehumanidad. Sin embargo, en la Biblia, esta sobrehumanidad es el efecto de una *ausencia de humanidad*. Judit es el brazo de Dios que castiga. Su acción no contiene nada que sea humano —ni siquiera odio; contiene sólo la cólera de un dios desafiado. El relato bíblico, preocupado

por exaltar el poder divino, sacrifica la humanidad de su heroína reduciendo su conciencia al mero hecho de saberse el humilde instrumento de Dios y su ira. Judit es una silueta humana engrandecida por la justicia divina. Su figura imponente —decíamos antes— es el resultado de una identidad exaltada; esta identidad, no es humana sino metafísica. El golpe es precisamente lo que sustituye la primera por la segunda: esta vez el dios justiciero de la tradición hebrea se había enmascarado en el rostro bello y seductoramente bronceado de una joven viuda.

El golpe de la "mujer blanca" es muy distinto. El poder divino ha desaparecido de la escena dejando en su lugar una pasión amorosa que, en su carácter absoluto, se vuelve aplastante. La "mujer blanca" hierde porque ha sido herida en su feminidad. Su golpe es un *himno de pasión*, el canto de una feminidad poderosamente seducida en sus regiones más profundas. En este sentido la "mujer blanca" es una hermana gemela de Otelo: ambos golpean con pasión, por amor. El hecho de matar con pasión sitúa una dimensión pasiva en el centro de algo que de por sí es activo (el asesinato). Este golpe no es una demostración de coraje, sino la confesión de una debilidad; no es la expresión de un dominio, sino de un sufrimiento; no significa una victoria, es la manifestación de una derrota. Lo que en la Biblia aparecía como un vacío de humanidad en el espectáculo es el signo de una *exaltación humana*. Judit hiela al enemigo con su golpe; la "mujer blanca" quema su propio espíritu en el acto de golpear. Ciertamente este golpe contiene una evocación del golpe de Judith pero se trata de un reflejo que *invierte* la figura bíblica, la vuelve al revés. La "mujer blanca" baila y golpea en el *dorso* de Judit.

De repente nos parece entender la lógica dramaturgica del espectáculo: la sombra negra pegada al fondo es Judith; la gata blanca que se desliza en la escena es *la sombra de Judit*. El mundo ha sido vuelto al revés. Estamos en el *dorso*.

TORGEIR WETHAL



Aquella mujer tumbada del comienzo era el fantasma de Judit despertándose de las páginas bíblicas para bailar su pasión a la búsqueda de una redención. Una vez ejecutado el ritual de liberación, el espectáculo se cierra como ha comenzado, evocando las palabras de la Biblia: el fantasma regresa al libro sacro, pero ahora en sus páginas la figura de Judit reluce de una manera distinta, un poco como si en el *dorso* la heroína bíblica hubiese conquistado su realidad humana.

De ahora en adelante, la joven hebrea no tendrá sólo un rostro bello y bronceado con el cual seducir hasta la muerte, tendrá también un rostro humano quebrado por el sufrimiento y la vida. "Durante mucho tiempo he tenido un rostro inútil / pero ahora / tengo un

rostro para ser amada" —dice Roberta Carreri en el prólogo del espectáculo. En la última escena, al contemplar el rostro del fantasma que regresa a las páginas de la Biblia, nos viene a la memoria el prólogo. De este modo, justo cuando el espectáculo muere, nace la última interrogante, quizás la más enigmática: ¿Qué es en realidad lo que ha aparecido bajo la máscara de Judit?

Todo ha finalizado, pero un chispazo inesperado nos hace regresar al inicio en busca de una llave olvidada.

Cuando entramos en la sala la actriz nos espera caminando por el espacio escénico. Nos sentamos, la puerta se cierra y se hace silencio. Ella avanza, se para delante de los espectadores y luego comienza a hablar de un modo fluido, casi veloz, como si sus palabras aladas sobrevolasen un territorio que no debiera ser desvelado claramente.

Durante mucho tiempo he tenido un rostro inútil

pero ahora
tengo un rostro para ser amada
un rostro para ser feliz.
He visto los ojos más bellos del mundo
estaban cerrados —dormían de gozo.
Los he hecho mover vivos y desnudos.

Retorno a ellos, corro.

Mi cuerpo corre más veloz que mis pensamientos
y nada, nada me puede sobrepasar.
Debo verme morir para saber
que vivo aún.¹⁴

Ahora se inclina para manipular algo: desvaneciéndose, la luz exhala lentamente el vaho de la oscuridad. En seguida un proyector frontal laca un cono en el espacio y perlifica la tela del fondo. La actriz se adentra en el *dorso* seguida fielmente por su sombra y se tumba. "En el año decimooctavo, el día veintidós del primer mes..."

Luego la espina dorsal será centella quebrada, la sangre abrasará el cuerpo y los músculos candentes brillarán bajo la piel. Una descarga de realidad humana y la danza de un

relámpago de carne. Sobre la escena el estallido de una mujer fulminada. La cabeza del general ha caído. La actriz ha quemado sus navíos.

La luz vuelve a iluminar la sala. Roberta Carreri se yergue delante de nosotros, el rostro esmaltado de sudor, los músculos devorados de fatiga. Ella permanece en silencio —vestida de vacío—, pero el eco de su voz parece desdoblarse aún en el aire enrarecido de la sala como la estela de un latigazo que atraviesa todo el espectáculo. "Debo verme morir para saber que vivo aún."

Es en este momento que el prólogo adquiere su lugar: el prólogo es el epílogo. Es también en este momento que nos damos cuenta de su función: el prólogo es la "caja negra" del espectáculo. Sólo ahora, después del tornado de pasión, la voz de la actriz subiendo de las profundidades del espectáculo nos da a entender que la "mujer blanca" es un autorretrato implacable.

El comienzo consistía en la imagen de una mujer tumbada y la búsqueda de una identidad. Ahora el umbral y el final del espectáculo se superponen en la imagen de una mujer de pie que sintiéndose

vulnerable ha conquistado su identidad humana.

Roberta Carreri abandona la sala, pero nosotros permanecemos sentados. Entre el rumor del público que se levanta se nos ocurre pensar que la actriz, invirtiendo la figura de Judit, nos ha mostrado su propio *dorso*.

El espectáculo es como un juego de cajas chinas. Al inicio recibimos una caja de terciopelo rojo —Judit—; al abrirla aparece la caja nacarada de la "mujer blanca", finalmente, en el interior de esta hallamos la "caja negra" del espectáculo donde nos parece oír registrada la danza del caballo, ese movimiento del espíritu que a menudo llamamos "dialéctica" y gracias al cual todo anverso nos muestra su reverso, toda apariencia adquiere su esencia, todo cuerpo se convierte en el canal emergente de su alma.

Veo *Judith* como una telaraña de fuego y nieve donde el caballo de la heroína bíblica es obligado a bailar su amor como una bestia desnuda. Pero en esta danza resplandece una dignidad: precisamente la del ser humano, es decir, vulnerable. Un poco como si la vulnerabilidad del hombre fuese también su grandeza.

EL CASTILLO DE HOLSTEBRO: LA ACTRIZ Y SU SOMBRA

"En el terrado rodeada de viento y de azul tendiendo la ropa, o sentada cosiendo, o yendo de un lugar a otro, era como si me hubiesen vaciado de mí para llenarme de algo muy extraño."

Mercè Rodoreda,
La plaza del Diamante.

Ninguno de los tres espectáculos de la trilogía tiene un contenido narrativo lineal. Su forma se parece a una especie de poesía escénica en la que distintas imágenes y sensaciones, enlazadas por el ritmo de un determinado montaje, se funden en un todo orgánico. Pero tanto en el caso de *Judith* como en

el de *Itsi-Bitsi* el argumento está formulado con claridad en el programa de mano estableciendo un marco referencial que encuadra los materiales escénicos del espectáculo y condiciona la visión del espectador. Este entra en el espectáculo teniendo un punto de referencia fijo que le va a permitir interpretar lo que verá sobre la escena.

Lo que resulta desconcertante de *El castillo...* —y esta es su especificidad inicial— es que el espectáculo no parece tener un argumento claro. Al menos esta vez, antes de entrar en la sala, no se nos da ningún punto de referencia pre-

¹⁴Del texto del espectáculo, Prólogo.



ciso y sólido, en el programa de mano no hallamos nada donde poder agarrarnos, simplemente la biografía de un personaje llamado Mr. Peanut (en inglés Sr. Cacahuete), un fragmento poético de Edgar Allan Poe sacado de *El hundimiento de la casa Usher* y la promesa de algo rico y extraño.¹⁵ De esta manera surge la primera de una larga serie de interrogantes. ¿De qué trata este espectáculo? ¿Cuál es su argumento?

El castillo es uno de esos caserones señoriales donde parece que el tiempo, adormecido, haya dejado caer sus párpados polvorientos sobre las cosas cubriéndolas con un velo de telarañas nupciales que brillan en la penumbra como un soplo de eternidad. El umbral, más bien pequeño y recogido, aparece ensombrecido por el vagar del silencio, cuyos pies desnudos susurran el jadeo mortecino de un pasado esplendoroso. Los muros están tapizados de rojo, numerosas arañas de cristal penden, heladas, del techo y una alfombra despliega su mullida lengua hacia el fondo diciéndonos: "¡no os detengáis, seguid adelante!". Sin embargo, algo nos llama la atención: sentada en el fondo vislumbramos una enorme figura negra sumida en el sueño con el rostro escondido tras el sombrero inclinado hacia adelante; y nos detenemos en el umbral.

La figura negra se remueve, sin duda la hemos despertado al entrar. Su mano enguantada de blanco sube parsimoniosa y se posa en el ala del sombrero con la indolencia de una mariposa coqueta. Un momento de suspensión y ¡zas!; el sombrero, levantándose con rapidez, nos descubre la faz diminuta de un esqueleto. Se queda un momento inmóvil, luego

cruza una sobre otra sus largas piernas y se acomoda otra vez en una inmovilidad afectada que resulta un poco embarazosa. Su mirada sarcástica parece interrogarnos: "¿Qué desean? ¿Ya saben dónde se han metido?" Va vestido de una manera impecable, con frac negro, pajarita, camisa delicadamente recamada, guantes blancos y un pañuelo de seda rojo en el cuello que rompe el clasisimo de su figura aportando una pizca de excentricidad.

Hemos adivinado en seguida que se trata de Mr. Peanut. A pesar de que lo hayamos despertado, Mr. Peanut no parece en absoluto sorprendido por nuestra presencia. Sus maneras cuidadosamente estilizadas, su sonrisa sardónica y su aire un poco socarrón nos dan a entender que todo estaba preparado: en realidad, Mr. Peanut hace rato que nos esperaba.

"No sé qué debería contarles, qué historias querían escuchar, en el fondo soy sólo un niño. ¿Quieren de veras escuchar mis secretos? ¿Escuchar aquello que nadie sabe?"¹⁶

De repente Mr. Peanut hace un signo con la mano: una música desenfadada invade el umbral del castillo y el tiempo parece despertar con un sobresalto. Las arañas lloran sus lágrimas de luz sobre los muros llenándolos de fulgor escarlata. Todo el esplendor de antaño parece reanimarse sacudiéndose el polvo de los años desmayados y ¡el tiempo cabalga de nuevo!

Mr. Peanut se levanta desplegando su figura gigantesca y nos ofrece una

danza. Ahora parece otro, vivaz, pícaro, desenvuelto, capaz de las ocurrencias más disparatadas y las diabluras más desvergonzadas. Se afeita el cráneo con una navaja, nos muestra su culo de una manera provocativa, convierte la cola de su frac en un falo enorme, hace juegos de bravura con sus largas piernas, nos asusta simulando que se precipita encima de nosotros desde su altura... ¡así es la danza de Mr. Peanut!

La danza termina, pero el show de Mr. Peanut continúa. Ahora saca un pequeño revólver del bolsillo y se apunta la sien; sin duda otra chanza disparatada de nuestro personaje. Su voz entrecortada musita unas palabras enigmáticas: "En el fin está mi comienzo." Luego se oye una detonación seca y Mr. Peanut cae desplomado. El tiempo se apaga con una contracción brusca acurruándose de nuevo en una somnolencia que llena la sala de ecos y sombras titilantes. Sumidos en la penumbra, nos quedamos atónitos; ¡esta vez iba en serio! Nuestro amigo nos ha vuelto a sorprender. Viendo su cuerpo tendido en el escenario nos damos cuenta de que con su danza y sus palabras enigmáticas Mr. Peanut nos acaba de legar su testamento.

El espectáculo se rompe y nos desconcierta. Habíamos creído asistir al show de Mr. Peanut pero ahora vemos que nuestro amigo era sólo el umbral de la función. Sin embargo, no por ello dejamos de preguntarnos quién era este "señor del tiempo"; tenía la ambigüedad inquietante de un mayordomo de Hitchcock, la astucia descarada de los bufones de Shakespeare y la elegancia un poco insolente de un dandy de Balzac. ¿Cuál era el secreto de esta criatura? Volvemos a contemplar los despojos de nuestro amigo en el centro de la escena. ¡Qué lástima! este Mr. Peanut ya nos había ganado con su personalidad compleja, oscilante y anticonvencional. Mr. Peanut y su danza, este es el umbral de *El castillo de Holstebro*.

¹⁵ *Algo rico y extraño* es el título del texto de Eugenio Barba para el programa del espectáculo.

¹⁶ Del texto del espectáculo, escena 1. El texto de *El castillo de Holstebro* (firmado por Julia Varley y Eugenio Barba) se puede consultar en el archivo del Odin Teatret en su versión inglesa, italiana y española. El espectáculo se representa en estas tres lenguas y en francés.

Amortajando el cadáver de Mr. Peanut, una brisa gélida empieza a correr por el castillo y la duermevela del tiempo se llena de ecos misteriosos que nos susurran visiones de ultratumba. Tenemos la sensación de estar en un pasadizo angosto que nos conduce a las entrañas de este castillo raído por la fragancia de las horas suspendidas.

Las voces misteriosas se intensifican y los espíritus acosan nuestra cabeza hasta penetrar en el cerebro; las visiones empiezan a tomar cuerpo: el cadáver de Mr. Peanut se revuelve, levanta un poco el tronco, como si quisiera volver a la vida, y se deja caer de nuevo exhausto. Luego, las piernas se separan del tronco y se mueven flotando en el aire hasta desaparecer de nuestra vista. ¿Qué está pasando?

Las resonancias espectrales se hacen cada vez más débiles y terminan por diluirse en una melodía. Surge una luz tenue, el aire frío y la tensión ultraterrenal se desvanecen perezosamente dejando en su lugar una atmósfera cálida, liviana, sensual. Pero las visiones prosiguen. Del cadáver de Mr. Peanut ha nacido un personaje anfibio: la cabeza sigue siendo el cráneo diminuto del esqueleto gigante pero ahora, bajo el frac negro y severo, se derrama una falda blanca como una cascada de azucenas de la cual asoman, con timidez coqueta, dos pies recién nacidos que nos sugieren la presencia de un cuerpo femenino bien torneado. Ahora la figura escuálida y seca de Mr. Peanut se mueve con la delicadeza y la ingenuidad fingida de una muchacha que ha sido requerida para bailar un vals. Escéptica y candorosa, atrevida y tímida, rígida y suave, abstracta y sensual, la extraña criatura evoluciona por la escena exhibiendo con elegancia su perfil de cisne negro. El personaje desaparece un momento y al cabo de unos pocos segundos reaparece dividido en dos: parece ser que nuestro Don Juan ha capturado con su picardía a una muchacha propicia.

La actriz y su personaje bailan un vals. Ahora el gigantesco Mr. Peanut ha quedado reducido a un muñeco que la

actriz sostiene delante de sí; ha perdido las piernas —la cola del frac se balancea en el vacío— pero ha conservado su vida más allá de la muerte. Toda vitalidad de Mr. Peanut, su talante irónico y su temperamento desenfadado —ligeramente petulante—, eran debidos a la pericia técnica de la actriz oculta detrás de la imagen sarcástica de su personaje. Con este vals ella comparece al lado de su personaje, afirma su propia presencia sin por ello aniquilar la vida que ha regalado a su marioneta gigante. La actriz no muestra a su personaje, como antes al inicio del espectáculo; más bien se muestra a sí misma en el acto de darle vida y derecho a la existencia. En medio del vals Mr. Peanut se inclina levemente hacia ella y le susurra algo al oído. ¿Qué le ha dicho? Ella sonríe un poco azorada y le da un beso. La criatura ha conquistado su propia autonomía hasta el punto de intentar seducir a su creador.

Al inicio, con su voz entrecortada, Mr. Peanut había prometido revelarnos sus secretos. Ahora, en la escena del vals, nos damos cuenta de que sus secretos se reducían a esto: su corazón era blanco y tenía forma de mujer. La actriz deja el personaje y se queda sola en medio de la sala con la mirada asustadiza de una criatura que se abre por primera vez al mundo. El vals invierte el espectáculo y le da otra dirección. No son los secretos de Mr. Peanut lo que vamos a oír, sino los secretos de la actriz que le ha dado vida. Desde el umbral del castillo, donde habíamos asistido al suicidio de Mr. Peanut, hemos atravesado un sombrío pasadizo que nos ha llevado, mediante múltiples metamorfosis, hasta una habitación iluminada en cuyo centro se acurruca, indefensa, el alma blanca y desnuda de Mr. Peanut.

Después de esta introducción tenemos la sensación de que es ahora cuando el espectáculo empieza realmente; y esto porque creemos haber descubierto el argumento, ese marco referencial nece-

sario para interpretar lo que vemos: un *strep tease* metafórico que nos muestre a la actriz confrontada con su propia identidad. La actriz acepta el reto de su soledad —esta vez no habrá personaje— y nosotros, llevados por la lógica del espectáculo, nos disponemos a escuchar su voz íntima.

Sin embargo, la actriz, en vez de ofrecernos su mundo íntimo, se limita a derramar una selección de materiales escénicos en estado puro: partituras, citas literarias, textos de los viejos espectáculos del Odin, canciones, recuerdos personales, esbozos de personajes. De esta manera parece sabotear la lógica del espectáculo aplazando continuamente una confesión anunciada y sustituyéndola por un juego de reflejos efímeros que acaba convirtiendo a la mujer vestida de blanco en un fantasma translúcido. ¿Miedo? ¿Inhibición? Intuimos más bien ironía, es decir, astucia. Después de haber oído a Mr. Peanut, cuando nos disponíamos a escuchar la voz de la actriz, sólo nos llega el eco de su silencio.¹⁷

Ahora voy a considerar el espectáculo desde la óptica del director para intentar profundizar un poco más en la dramaturgia. Pero, para ver cómo funciona la estructura interna de *El castillo...*, antes tengo que referirme brevemente a la concepción dramática de Barba.

En el campo de la dramaturgia el trabajo de Barba ha cristalizado en dos aportaciones básicas:

-definición de un nuevo concepto de dramaturgia centrado en el montaje sincrónico (simultaneidad) y diacrónico (concatenación) de las acciones físicas y vocales de los actores (materiales escénicos).¹⁸

-desarrollo de una dramaturgia que, en lugar de ilustrar una realidad anterior al espectáculo (un texto dramático, un argumento dado, una historia o simplemente la realidad del mundo exterior),

¹⁷ *El eco del silencio* es el título de un espectáculo demostración de Julia Varley centrado en su trabajo vocal.

¹⁸ Ver Eugenio Barba: "Dramaturgia", *El arte secreto del actor*, Escenología A.C., México, 1990, pp. 76-82.

la recrea mediante un proceso de *composición* capaz de revelar las corrientes subterráneas que corren por sus profundidades y determinan su morfología.

Para penetrar un poco más en esta dramaturgia tan personal conviene diferenciar claramente tres conceptos relacionados con la dramaturgia en general:

1-El argumento: Es *lo que se cuenta*. Es la anécdota subyacente al espectáculo y que, como tal, puede ser extrapolada de él.

2-La trama: Está constituida por el *cómo se cuenta una cosa*. Es el desarrollo particular y específico elaborado por el director del argumento en cuestión. Como es notorio un mismo argumento puede dar lugar a una infinidad de tramas distintas.

3-El tema: Es lo que *se quiere contar*. Es el contenido espiritual en la trama. No hace falta decir que, en última instancia, el tema depende siempre de la interpretación que cada espectador haga de la trama que el espectáculo propone.

Generalmente, el argumento de un espectáculo aparece implícito en su trama, convirtiéndola en un relato —la narración de alguna cosa— que articula el espectáculo como una *escenificación*, un mecanismo que ilustra la realidad exterior. Al montar los materiales escénicos propuestos por sus actores, Barba procede siempre al margen de la lógica narrativa, componiendo una estructura hecha a base de saltos que modelan la trama del espectáculo como un laberinto en el cual cada espectador se ve obligado a construir una lógica individual que le permita hallar el sentido de lo que está viendo. Más allá de la escenificación de algo objetivo, el espectáculo se convierte en una fenomenología de los procesos creativos del sujeto destinada a producir en él, no un reconocimiento, sino un descubrimiento de sí mismo bajo la máscara de la otredad.

En los espectáculos de Barba, pues, el argumento ha sido extirpado de la trama dejando que esta se mueva libremente a través de negaciones, superposiciones, saltos hacia adelante, saltos hacia atrás, repeticiones, ausencias, con-



traposiciones, analogías inesperadas, inversiones, cruces imprevistos... toda una alquimia que no responde a los mecanismos consensuados de la razón humana, sino a los mecanismos de la memoria individual. Pero está claro que, al no tener la trama coherencia narrativa, se hace imprescindible para el espectador conocer con antelación el argumento porque este constituye una especie de matriz de la cual el espectáculo nos va a ofrecer infinitas variaciones. Sin el conocimiento previo del argumento toda esta dramaturgia es suscep-

tible de naufragar en un caos en el que será imposible hallar el sentido, rehacer la coherencia de la trama, formular el pensamiento que se esconde en ella.

Ahora estamos en condiciones de calibrar la singularidad dramaturgica y la perplejidad que nos causa *El castillo de Holstebro*. Cuando la actriz impone el eco de su silencio lo que hace, en realidad, es negar el único argumento que habíamos conseguido extrapolar de la trama. Por ello, *El castillo...* constituye un ejemplo extremo de la dramaturgia de Barba, no el más complejo, pero sí el

más vertiginoso. Cuando la actriz sale de su personaje y empieza a deslizarse, veloz, por sus partituras, nos invade la sensación de que esta vez todo ha sido dinamitado por una explosión dramática. Decididamente estamos en un mundo de escombros donde nos sentimos incapacitados para descubrir relaciones y establecer equivalencias. Entendemos la operación realizada por la actriz y el director: abismar el contexto de los materiales escénicos anteriormente creados por la actriz para hacerlos naufragar en un mar de metamorfosis que afirma la vida de los materiales en su autonomía. Pero el problema es que, como espectadores, no somos capaces de componer un nuevo contexto en esta corriente silvestre de materiales escénicos.

En esta ocasión el montaje de los materiales escénicos parece estar destinado a disolver la realidad ficticia de la escena en una noria fulgurante de pineladas cristalinas que se suceden vertiginosamente, creando un laberinto de espejos en cuyas paredes todo centellea vivo y desenfocado: el barco chino, la palabra punzante y profética de Nietzsche, Ofelia, melodías indias, el lirismo más tierno y aterciopelado de Neruda, ritmos caribeños, la exuberancia sensual de Lorca, una vieja, el murmullo quejumbroso y entrecortado de Leonard Cohen, *La tempestad* de Shakespeare, el marinero, Beckett, el príncipe de Dinamarca, la lucidez plateada de Leonardo da Vinci... Debemos rendirnos a la evidencia: *El castillo de Holstebro* alojaba en sus entrañas un laberinto sin hilo de Ariadna.

El problema que se plantea y que origina nuestro desconcierto es la imposibilidad de trascender la trama para formular un tema que nos desvele la realidad espiritual escondida bajo la piel del espectáculo. En él todo atrae la atención del espectador sobre una trama que no parece vehicular nada más que su propia autonomía morfológica. Situación paradójica esta: una trama no puede ser autónoma porque no tiene identidad en sí misma, simplemente es el desdoblamiento de una realidad dada

en una realidad puesta, es el mecanismo que convierte un argumento en un tema. Una trama autónoma sería como un espejo ensimismado: un espejo que se reflejase a sí mismo. Sin embargo, esto es lo que ocurre en el espectáculo. Si queremos descifrarlo, no tenemos más remedio que descubrir lo que aparece reflejado que nos propone la trama de *El castillo*...

La operación que han realizado los creadores del espectáculo ha consistido en cortar todos los puntos de referencia, impedir cualquier oblicuidad para originar un cambio de focalización en la visión del espectador. El resultado de este cambio de focalización es que la profundidad de campo de la trama (su contenido imaginativo) se desdibuja volviéndose incierta y, en cambio, esta muestra claramente perfilado su primer término material: la presencia escénica de la actriz.

He aquí un hecho sorprendente: *El castillo*... es un espectáculo cuyo argumento es la presencia escénica de la actriz. No es una demostración de trabajo porque no trata de la técnica de la actriz—es decir, de la lógica que articula un determinado comportamiento escénico. El espectáculo no nos dice nada de esta lógica, nos muestra sólo su resultado técnico: la presencia escénica. Pero *El castillo*... tampoco es un espectáculo convencional porque parece no tener ningún universo de ficción.

De momento hemos conseguido determinar el argumento del espectáculo, aquello de que trata. El siguiente paso consiste en utilizar este marco referencial para intentar formular el contenido espiritual latente en la trama. Vamos, pues, a descender del nivel dramático—estructural—al nivel biológico del espectáculo para intentar analizar y definir la presencia escénica de la actriz.

Si intentamos definir la presencia escénica de la actriz nos viene a la memoria una gran variedad de detalles técnicos, de aspectos y cualidades contrastantes. Podemos hablar de esa contraposición entre las manos y los

pies que desliza el barquito chino por el río, podemos hablar de los gritos ultraagudos y el rictus facial que bruñen la máscara de la vieja, del ritmo *staccato* de los *sats* que da vida al príncipe estúpido o del parpadeo que evoca los reflejos de luz que salpican el lecho acuático donde yace Ofelia. Pero la cuestión es que nos resulta muy difícil, por no decir imposible, reducir la presencia escénica de Julia Varley a unas pocas características esenciales. Es como si esta presencia se disolviese en un desdoblamiento incesante de *presencias escénicas* que actúan a la manera de un reflejo puro, falto de la realidad que desdobla. La presencia escénica de Julia Varley constituye ese espejo ensimismado que descubriríamos en la trama del espectáculo.

Observamos perplejos como la actriz va desdoblándose una y otra vez su presencia escénica sin que podamos hallar nada fijo, nada sólido donde agarrarnos. Sin embargo, a medida que transcurre el espectáculo y la actriz impone su presencia desdoblada, algo empieza a erosionar nuestro desconcierto; un halo impalpable crece en torno a la mujer esmaltada de espejo ciego y el aliento cálido de una extraña nostalgia nos anestesia el pecho para que la melancolía nos desgarré el alma con sus dedos de niebla. Porque, aunque parezca raro, esta presencia escénica tan escurridiza termina por imprimirse en nuestros sentidos; con mucha sutileza, cierto, pero al mismo tiempo, dejándonos un fuerte sabor en la boca: la tristeza grisácea, el dolor mortecino, el desencanto poético que tienen todas las cosas que se pueden definir por ser inabarcables.

En este espejo ensimismado que es la presencia escénica de Julia Varley el perfil que separa al sujeto de la nada se vuelve evanescente dejando relucir entre medio un abismo de cristal. Y en los ojos alicaídos de esa mujer enlutada de escamas cristalinas que rompe una carta en medio de la escena entre vemos la conciencia de ser—como decía Pirandello—uno, cien mil, ninguno.

Los pedazos de la carta caen mecidiéndose en la melodía de una hermosa can-



ción. Luego la mujer vestida de blanco se envuelve con el terciopelo negruzco y enigmático de su soledad; y el espectáculo expira exhalando una bruma melancólica que engulle la imagen de esta mujer vestida de jazmín y madera noble que se ha perdido en un recodo incierto de su alma taciturna.

Pero de repente, una música ya conocida baña la escena de luz. Vuelta en sí, la mujer vestida de blanco se lanza a una danza donde chispea, regenerada y en toda su turgencia, la alegría de vivir. Algo sucede en este momento: del fondo del espectáculo vuelve a subirnos a la boca ¡la danza de Mr. Peanut! La reconocemos intacta en las acciones que ahora ejecuta la actriz.

La irrupción inesperada de esta danza ya conocida nos devuelve de un plumazo al umbral del castillo; definitivamente hemos salido del laberinto. Su trayecto azaroso no nos ha llevado a ninguna parte; o, más exactamente, nos

ha devuelto al punto inicial. Pero esta es la lógica del laberinto: su entrada es también su salida. Mr. Peanut nos lo había advertido en la primera escena del espectáculo; con su frase enigmática ("En el fin está mi principio") nos revelaba que el umbral del castillo era la antesala de un laberinto. Terminamos por donde hemos empezado. Pero, ¿qué ha pasado en el interior del laberinto?

Repitiendo la escena de su personaje la actriz nos muestra como la danza inicial era sólo una apariencia falaz: en realidad, era ella quien bailaba en el interior del Mr. Peanut. Sin embargo, mostrándonos esto, nos *hace ver* exactamente lo contrario; porque después de habernos extraviado en el laberinto, cuando llegamos de nuevo al umbral del castillo lo que aparece en la escena es la imagen vívida de Mr. Peanut bailando en el interior de la actriz. En los delicados tobillos de ella relampaguean las largas piernas emplumadas de él, en el

vestido nupcial de la mujer reluce el frac riguroso y escéptico del gigante negro, en la ingenuidad de la muchacha cruje la ironía corrosiva del esqueleto, la sonrisa espontánea de uno eriza el rictus sardónico del otro, en los ojos radiantes de la actriz asoman, sarcásticas, las cuencas vacías de su personaje y en una cabellera llena de sensualidad ondea la burla de un cráneo ascético. Mr. Peanut vuelve, pero con la apariencia desconcertante de una muchacha vestida de blanco.

Al final del laberinto no hemos llegado a ninguna parte, pero hemos adquirido una nueva manera de ver que nos muestra las cosas engrandecidas y potenciadas mediante una apariencia totalmente inesperada: la de su opuesto. Lo que hemos conquistado en su interior no es una realidad ficticia, sino una nueva manera de ver la realidad que nos revela su contra-imagen, su *dorso*.

¡Y vuelve la escena del vals! La escena ha sido recreada exactamente igual que antes y, sin embargo, ¡qué distinto es este segundo vals! Como antes la actriz agarra su muñeco sosteniéndolo enfrente de ella. Pero ahora no vemos a la actriz en el momento de dar vida y autonomía a su personaje para convertirlo en un Don Juan macabro que especula con la ingenuidad de una víctima recién capturada. La seducción, la coquetería, la ambigüedad se han evaporado dejando a Mr. Peanut y la mujer vestida de blanco anudados en una compenetración extraña. La actriz acaricia con su mirada el rostro descarnado de su personaje; él se acerca un poco y le susurra algo al oído, algo muy personal, quizás un secreto que tienen en común. ¿Cuál es este secreto? Intentamos descifrarlo observando el rostro de la actriz y vemos brillar una sonrisa que es un exquisito destello de melancolía, unos ojos irisados de tristeza en los cuales la realidad se quiebra y se invierte.

Todo el espectáculo parece contraerse en un leve espasmo de sutileza que cae, elegiaco, sobre estos dos seres entrañables encerrándolos en una gota de lirismo denso donde tintinea fugazmente la imagen de Mr. Peanut sosteniendo

con delicadeza a la mujer vestida de blanco. Justo antes de abandonar *El castillo de Holstebro* el torbellino destellante de sensaciones vítreas que hemos hallado en el interior de su laberinto se comprime en un hilo de luz que nos desvela esta imagen inolvidable de la actriz *animada* por su personaje. Este es, sin lugar a dudas, el mejor momento del espectáculo y su logro más notable.

Al principio Mr. Peanut aparecía en el espectáculo para revelarnos que su alma era blanca y tenía forma de mujer. Al final del laberinto, contemplando la danza de la actriz, nos damos cuenta de que ella ha salido de las entrañas de su personaje para revelarnos, a fin de cuentas, que su alma es negra y lleva zancos.

¿Qué nos muestra este espectáculo? Nos muestra cómo una presencia escénica —algo que es artificial, una máscara, una piel ficticia— puede convertirse, a pesar nuestro, en la encarnación de nuestra realidad espiritual. ¿Qué nos cuenta en el fondo? Nos cuenta que un saber técnico a menudo constituye el *dorso* de una determinada realidad humana, una inversión en la cual se materializa el alma.

Esa gota de lirismo que es el segundo vals no nos habla ya de la realidad ficticia del teatro, sino de su verdad; porque el teatro no sólo es una ficción, es también ese laberinto donde la realidad gira sobre sus ruedas fantasmagóricas a la búsqueda de su *dorso*.

En *Nacimiento y vida de los personajes* Charles Dullin habla de las dificultades y las crisis del actor en el proceso creativo de su personaje.

Naturalmente —dice Dullin— hablo sólo de los actores dotados y artistas; los otros ignoran este género de inquietudes; no son ni particularmente desdichados, ni fatalmente malos, son ellos mismos con gentileza o con presunción (...) Pero el actor *verdadero*, *dotado* se enfría en la espera. Cualquier cosa lo desorienta hasta que, de alguna mane-

ra, se encuentra investido por el personaje. Entonces dice: "¡ya lo tengo!" Lo tengo, en realidad es el personaje que se ha apoderado de él y lo sostiene.¹⁹

Con ello Dullin nos pone de frente a una realidad que parece negar la evidencia: no es el actor el que sostiene al personaje y lo tiene-en-vida, sino al revés. Cualquier actor sabe perfectamente que no es él quien ha creado a sus personajes; son ellos los que han llegado misteriosamente a manipularle los hilos del alma para insuflar en sus fibras una ráfaga de vida y lozanía.

En esa excelente película de Allan Yates titulada *La sombra del actor* vemos como detrás del actor existe la figura del ayudante de cámara, especie de mayordomo profesional que obedece y sirve al actor en todo aquello que concierne a su preparación antes de salir a escena. La película nos muestra el escenario —el lugar donde el actor impone su personalidad ficticia arrebatando al público—, pero también su opuesto complementario: el camarín, el lugar donde el gran actor naufraga en su vulnerabilidad convirtiéndose en un muñeco en manos de su ayudante de cámara. El lo maquilla, le pone la peluca del rey Lear, lo peina, lo viste, le da consejos e incluso órdenes, lo sostiene y tiene-en-vida en los entreactos cuando está a punto de desfallecer... El interés de la película reside en el hecho de hacernos descender a ese espacio secreto donde la realidad exterior es construida y trucada. El actor triunfará sobre la escena, pero el verdadero artífice de este triunfo —el ayudante de cámara— permanecerá oculto en el anonimato del camarín; esta es la ley.

Con *El castillo de Holstebro* nos hemos colocado en el camarín de la actriz, allí donde ella, lejos de imponer una personalidad histriónica, simplemente se ha dejado peinar, maquillar y vestir por su sombra.

En el primer vals la actriz bailaba con su criatura; en el segundo aparece bailando con su *creador*. Mr. Peanut se ha convertido en ese mayordomo que en la intimidad del camarín sostiene a la actriz con un vals. Justo antes de abandonar *El castillo de Holstebro*, tenemos la ilusión de captar un secreto celosamente escondido en el fondo de este vals; por un momento, en la mirada de la mujer vestida de blanco nos parece oír la voz entrecortada y espectral de Mr. Peanut susurrando: "Te hice con unos ojos tristes, que son los ojos más bellos del mundo y te di una vida, yo y sólo yo, buena o mala, pero una vida. Y vale más esto que nada."²⁰ Luego el personaje se lleva a la actriz entre sus brazos mientras el tiempo, dormilón sigiloso, deja caer de nuevo sus párpados lánguidos y polvorientos en la penumbra del camarín para perfumarlo con el aroma de las horas eclipsadas.

Todos los humanos nos sabemos creados, pero el artista es aquel que, además, se *siente* creado; siente como ese hilo de plata eléctrica que es la energía creativa se desliza, veloz, por los desfiladeros subterráneos del alma. Sin embargo nada puede decir de esta energía creativa, algo extraño que le llega y le hace naufragar en un océano palpitado por un laberinto de corrientes submarinas que lo arrastran quién sabe a donde; al artista sólo le es dado seguir, en silencio, las corrientes submarinas que se agitan en el fondo de su océano.

El castillo de Holstebro es el eco de un silencio: el silencio del océano vaciándonos de nosotros mismos para llenarnos de algo rico y extraño... ese soplo de luz oscura que a menudo llamamos alma.

Regreso a *El castillo de Holstebro*; veo una vez más a la mujer vestida de blanco naufragando en un laberinto opalescente de materiales escénicos para evocar la propia realidad de actriz y me llega el aletear de unos ojos tristes contemplando desde el cielo la sombra de una gaviota errante que vuela por las profundidades del océano.

¹⁹ Charles Dullin: "Nacimiento y vida de los personajes", *La ricerca degli Dei*, La Casa Usher, Firenze, 1986, p. 34.

²⁰ Mercè Rodoreda: Prólogo a *Mirall trencat*, Club Editor, Barcelona, 1974, p. 30.

ITSI-BITSI: LA DANZA MACABRA

"Esta es la urgencia: vive
Y florece en el rugido del huracán."

Gwendolin Brooks

Si la particularidad de *Judith* consistía en la confrontación con un mito (una historia y un personaje arraigados en la tradición) y la de *El castillo de Holstebro* en la aparente ausencia del contenido argumental, la especificidad de *Itsi-Bitsi* reside en el hecho de que el universo de ficción que se nos propone tiene un carácter explícitamente autobiográfico.

Toda autobiografía lleva implícita, con más o menos intensidad, la idea de un testamento que podríamos calificar de existencial porque, en este caso, lo que se consigna es una experiencia humana que se quiere significativa. Detrás de su carácter autobiográfico *Itsi-Bitsi* deja planear claramente la sombra de un testamento escénico.

El programa de mano contiene una serie de elementos que nos predisponen en esta dirección. El primero era el carácter autobiográfico del argumento. Cuatro textos cortos del programa aluden claramente a la vida privada de la actriz, concretamente a la relación sentimental que la unió a Eik Skaloe (el primer poeta beat danés). El segundo elemento es la trayectoria profesional de la actriz. En el programa hay un texto más bien extenso (*Las mudas del pasado*) en el que la actriz repasa su trayectoria profesional intentando esclarecer su sentido general y su significación personal. La dialéctica entre vida privada y trayectoria profesional que en los otros dos espectáculos de la trilogía estaba debidamente oblicuada, en *Itsi-Bitsi* se convierte en materia explícita del espectáculo. Pero en el programa todavía hay un tercer elemento significativo: las referencias constantes a las aspiraciones, los sueños, la poética vital, los problemas y las frustraciones de toda una generación. Al penetrar en este testamento escénico que es *Itsi-Bitsi* lo

hacemos estimulados por la búsqueda de una herencia arraigada a una mujer, unos personajes y una generación.

La sala es un espacio escénico desnudo: sólo hay una sábana blanca dispuesta en el centro y, detrás, una caja de madera donde permanece sentado, de espaldas a los espectadores, una especie de arlequín que lleva un paraguas abierto, y vuelto hacia arriba para hacer de recipiente, pegado a la espalda. Dos actores-músicos correctamente vestidos con americana y corbata nos reciben y nos acomodan en una gradería.

Todo empieza con una acción enigmática: uno de los actores-músico coge una guitarra con mucho cuidado y, haciendo una genuflexión ritual, la coloca en el tapete. Luego se aparta hacia un lado. Hay un momento de suspensión. Situados uno en cada extremo de la sala, los actores-músicos miran en silencio el objeto que reluce misteriosamente en el centro de la escena: ¿Es una guitarra? Sí, pero...

El segundo actor-músico se acerca y, procurando no pisar el tapete, recoge la guitarra que le ha preparado su compañero. La observa con atención, ligeramente absorto, acto seguido la sitúa, horizontalmente, justo debajo del foco y la balancea con picardía: manchas de luz evanescente titilan en el techo como si la guitarra custodiase con sus cuerdas una miríada de espíritus que pugnan por tener su noche de Walpurgis.

El actor-músico se cuelga la guitarra y se pone en situación de tocar pero, de repente, la aparta hacia un lado. Como movido por un resorte automático, nuestro personaje comienza un breve relato

de su vida: "Me llamo Jan, tenía cinco años cuando empecé a tocar. La primera canción que aprendí era..."²¹ Mezclando melodías y recuerdos Jan Ferslev evoca los principales hitos de su juventud: sus ídolos, los primeros conciertos, la vida bohemia en los clubs, las fiestas, el encuentro con la droga...

El espectáculo comienza de una manera indirecta, dejando en suspensión el argumento que nos había prometido el programa para dibujar a grandes trazos un imaginario escenográfico. Porque, a medida que Jan Ferslev hilvana su relato, las cuerdas de la guitarra liberan los fantasmas de toda una generación: Bob Dylan, los clubs de música folk-beat, el hachís, "Blowing in the wind", los Steppeulvene²², las jeringas, la fantasía salvaje, la India... y la muerte. Efectivamente, el relato concluye con la muerte de un conocido de Jan, Eik, en el año 1968 en la India. "Levanté los hombros. ¡Tantos terminaban así en aquellos años!"²³

En este momento entra en juego el arlequín sentado en la caja. Apenas se levanta y empieza a saltar por la escena lo reconocemos enseguida: es el Trickster, el duende que conducía el espectáculo *Talabot*.²⁴ Ahora el Trickster comparece entre los fantasmas de los años 60 convertido en un amigo de Eik que nos explica cómo se enteraron de la muerte de su compañero, un día de invierno que el cielo lloraba nieve. Pícaro, creador de ilusiones y espejismos, el Trickster aprovecha sus movimientos sacudidos para derramar poco a poco los papeles blancos amontonados en el paraguas vuelto al revés que lleva prendido en la espalda: una nevada fantástica, irreal, llena el espacio escénico de blancas lágrimas aladas.

Hecho el trabajo, el duende se retira a un rincón y allí se despoja de su máscara

²¹ Del texto del espectáculo, escena 1, *Historia de Jan*. El texto de *Itsi-Bitsi* (escrito por Iben Nagel Rasmussen y montado por Eugenio Barba) se puede consultar en el archivo del Odin Teatret en su versión inglesa, italiana, española y portuguesa. El espectáculo se representa en danés, inglés, español e italiano.

²² Literalmente "Los lobos de la estepa", nombre de un grupo de música beat muy popular en aquella época en Dinamarca. Además de ser el cantante del grupo, Eik Skaloe escribía las letras de las canciones.

²³ Del texto del espectáculo, escena 1, *Historia de Jan*

²⁴ *Talabot*, espectáculo del Odin Teatret dirigido por Eugenio Barba. Fue estrenado en agosto de 1988 en Holstebro.



POUL OSTBERGARD

ra. De las entrañas del personaje emerge la figura de una mujer vestida de negro que cae como un cóndor sobre la caja para sincopar, con sus zarpazos, una danza cargada de electricidad rapaz. En medio de la danza la actriz evoca en primera persona el último recuerdo de Eik, un fin de año nevado en el que se enteró de su muerte. Corría el invierno de 1968; apenas dos años antes ella había empezado a trabajar en el Odin Teatret para convertirse en actriz.

Con la irrupción de la actriz el espectáculo parece encontrar definitivamente su tonalidad. Las tres primeras escenas nos han explicado lo mismo —la muerte de Eik— a través de círculos concéntricos. El primero aporta la visión del entorno (los conocidos de Eik), el segundo la de los amigos y el tercero la de su antigua compañera. La dramaturgia del espectáculo ha procedido partiendo de un plano general y progresivamente ha focalizado un elemento muy especí-

fico: una mujer vestida de negro que baila sobre una caja la muerte de su compañero. Mediante este procedimiento la introducción del espectáculo también recrea hábilmente sobre la escena los tres elementos que descubrimos en el programa de mano. Los ídolos de los años 60, el Trickster, una joven decidida a ser actriz... espectros arrancados del fondo de una guitarra que bailan la danza de la muerte.

En el programa de mano la actriz nos dice: "Sólo dos años después de haber comenzado a trabajar con el Odin Teatret, en 1968, la muerte de Eik selló el fin de un capítulo de mi vida."²⁵ Las tres primeras escenas constituyen el *introito* del espectáculo pero narran el *final* de la historia. El espectáculo tendrá que articularse necesariamente me-

diante un *flash-back*. Desde el año 1968 nos disponemos, pues, a saltar hacia atrás, al momento en que Iben y Eik iniciaron su relación sentimental.

En este instante el espectáculo opera un *tour de force*. El relato de la actriz salta bruscamente al año 1976 cuando ella interpretó el personaje de un chamán en el espectáculo de Odin Teatret *Ven! y el día será nuestro*. Iben Nagel Rasmussen nos habla de su personaje, del argumento del espectáculo, de las experiencias colectivas que lo engendraron; luego interpreta aquel fragmento en el que el chamán tiene una visión apocalíptica que le lleva a bailar la destrucción de su tribu.

El espectador queda desconcertado, no sólo porque la lógica argumental sea brutalmente interrumpida, sino también porque el espectáculo salta arbitrariamente a un plano diferente. Lo que más sorprende es que el personaje del chamán no aparece diluido en el curso narrativo y en la tonalidad general del espectáculo (como sucedía, por ejemplo, en el caso del Trickster). Al estar debidamente referida a la trayectoria profesional de la actriz la aparición del chamán *disloca* la trama dramática descomponiéndola en dos planos claramente diferenciados: el personal (evocación de vivencias reales) y el estrictamente profesional (evocación de personajes y escenas).

Volvamos a la danza de la caja; ahora recordamos que la actriz empezaba su relato en primera persona diciendo: "La historia debe ser contada pero ¿qué historia?"²⁶ El *introito* asienta la base del espectáculo pero lo hace sobre un mudo que deberemos descifrar. ¿Qué nos cuenta este espectáculo: una relación de amor vivida en los años 60 o la trayectoria profesional de un actriz?

Para resolver el quid dramático de *Itsi-Bitsi* es preciso poner de relieve un primer factor: el peso argumental que los dos planos antes citados asumen

²⁵ Iben Nagel Rasmussen: *Treinta años después*, dentro del programa del espectáculo. El programa puede ser consultado en la biblioteca del Odin Teatret.

²⁶ Del texto del espectáculo, escena 3 *Último recuerdo de Eik*.

dentro del espectáculo es muy desigual. Mientras la relación de Iben y Eik está perfectamente desarrollada (encuentros-viajes-el infierno de la droga-separación-muerte de Eik en la India) la carrera profesional de la actriz es aludida de una manera muy fragmentada. Es decir, la historia de Iben y Eik aporta el soporte argumental del espectáculo; los personajes de la actriz, en cambio, realizan la función de un *contrapunto*. Ahora bien, ¿cuál es la relación narrativa que se establece entre estos dos planos y cómo han sido montados en el seno del espectáculo?

En principio *Itsi-Bitsi* es la crónica de una destrucción ejecutada inexorablemente por el poder corrosivo de la droga. La progresión narrativa del espectáculo diseña claramente un descenso gradual, desde la exaltación juvenil y la reivindicación política hasta la angustia, el suicidio. Esta crónica está contrapunteada por los personajes de la actriz: un chamán se deja cabalgar por la destrucción inminente de su tribu, la identidad del chamán parece saqueada por las garras del progreso, Katrin —la hija muda de Madre Coraje— ritma el horror con su voz mutilada para salvar a la ciudad de Halle. A pesar del cambio de tonalidad las secuencias que configuran el plano profesional parecen inscribirse perfectamente en la carrera hacia el abismo que describe el espectáculo. A medida que la droga se infiltra en la relación sentimental de los protagonistas, el chamán, el ángel de la danza, Katrin la muda parecen surgir en la cadena del espectáculo como alucinaciones escalofriantes que la aguja descarga en las venas de Iben y Eik.

Debido a su escritura contrapuntística *Itsi-Bitsi* es un espectáculo estructurado en secuencias perfectamente reconocibles. Desde siempre la fragmentación y el contraste han sido elementos constitutivos de la dramaturgia barbianna: en *Judith* y *El castillo...* ya operaban escondidos detrás de una escritura sinuosa. Ahora, en *Itsi-Bitsi*, la adopción del contrapunto actúa acentuándolos violentamente para ponerlos-en-visión.

Aquí el montaje se materializa como choque de secuencias en el más puro estilo eisensteiniano de la primera época (la de *Huelga* y *El acorazado Potemkin*). Saltando de un plano a otro, oponiendo realidad y ficción, la actriz crea una alternancia que desencaja el espectáculo sometándolo al impacto de una serie de sacudidas bruscas.

Este *décalage* dramático ha sido conscientemente acentuado mediante las acciones musicales. El principio, la función de las acciones musicales es la de enlazar las distintas secuencias de la actriz. Para decirlo de una manera gráfica, los pequeños fragmentos musicales son las bisagras que articulan la trama. Es ahí, donde se dirime el ritmo del espectáculo, su escritura. Creo que el tratamiento que reciben estas pequeñas acciones musicales de enlace constituye una de las aportaciones dramáticas de *Itsi-Bitsi*. Todo consiste en engarzar dos o más melodías en una fracción de tiempo corta para provocar una ruptura de timbre, de ritmo o de volumen. Barba ha utilizado las ac-

ciones musicales para triturar las articulaciones del espectáculo.

Esta primera función de la música queda englobada en otra más genérica: la creación de contrastes. Si en el plano de la concatenación se articulaba encadenando rupturas, en el plano de la simultaneidad la música tiende a articularse dialécticamente en relación con el contenido de las escenas. Cuando Iben baila la muerte de Eik sobre la caja el acordeonista despliega, plétórico, un himno transido de voracidad vital; en la escena en la que la actriz narra el descenso al infierno de la droga el guitarrista hilvana un punteo alado, delicadamente etéreo; en el momento en que la actriz recrea el hechizo ingravido y extasiante de una dosis de heroína el acordeón gime una marcha fúnebre llena de rígida gravedad; la brutal expoliación del chamán parece dictada por la euforia desenfadada de la canción "Itsi-Bitsi".

Las acciones musicales contribuyen en gran medida a la creación de un universo festivo, tornasolado de

TONY D'URSO



coloraciones inesperadas, gozosamente polimorfo. La banda sonora del espectáculo reúne armonías de hieratismo dolorido, pasajes líricos, canciones desenfadas, fragmentos satíricos, melodías emblemáticas; uno reconoce varios temas de los Beatles, Bob Dylan, los Steppeulvene... El director ha aprovechado la música para ejecutar una serie de trazos libres que resaltan vigorosamente la plasticidad de la narración al proyectar sucesivamente en su curso el efecto fugaz del acorde lúdico, del lamento fúnebre, del apunte grotesco, de la resonancia emotiva, del chasquido vital. Elemento permanente de distorsión, la música hace correr por las venas del espectáculo algo del espíritu arbitrario y vivaz del carnaval, del aliento chispeante y desastrado de la farsa, de la agilidad desconcertante y eficaz de la bufonada.

La función contrastante de la música adquiere una dimensión visual en la presencia escénica de los actores-músicos. En general la actuación de los actores-músicos tiene un deje de comicidad que alude a las figuras del payaso sabio y el payaso tonto. Ahora bien, los pequeños arranques de comicidad no son nunca un elemento autónomo; son, más bien, contrapesos muy medidos con los cuales el director hace funcionar la mecánica emotiva del espectáculo.

Por esto creo que sería un error interpretar la presencia de los actores-músicos y el tratamiento musical del espectáculo como un procedimiento brechtiano, destinado a producir un efecto de distanciamiento en relación con el contenido narrativo. La dramaturgia de *Itsi-Bitsi* no tiene como punto de referencia las ideas de Brecht sino "el grotesco" de Meyerhold. El propio Barba nos pone sobre la pista cuando dice en el programa de mano: "Busco los contrastes, los nudos de los opuestos, el grotesco"²⁷; y en el mismo texto, un poco más adelante, habla de "nuestras manos —el ítem es una carta a Grotowski— de artesanos obcecados del grotesco."

Como es sabido, Meyerhold observaba que el efecto grotesco nace al dila-

tar los contrastes implícitos en todo lo vivo y real. Más allá de su dimensión estrictamente cómica, el director ruso reivindicaba el concepto, en un sentido amplio, como la búsqueda de los contrastes, el arte de la contraposición y el desfazamiento. "El grotesco —decía— se fundamenta en el deseo constante por parte del creador de desplazar al espectador de un plano que acaba de captar para proyectarlo a otro que no esperaba en absoluto".²⁸ De hecho, el grotesco, tal como lo teoriza Meyerhold, casi está más relacionado con un cierto espíritu trágico que con una actitud cómica y despreocupada.

Barba ha procedido estratégicamente minando el espectáculo de contrastes que, al hacerse efectivos, lo resquebrajan obligando a la percepción del espectador a adoptar la forma de un zigzag electrificante. En último término este procedimiento esconde lo que Eisenstein llamaba un "montaje de atracciones", es decir una mecánica muy refinada destinada a comprometer adecuadamente la sensibilidad del espectador. No deja de ser significativo observar como a medida que transcurre el espectáculo las partituras, las secuencias, las pinceladas musicales y los planos narrativos, al estar sometidos al efecto patético del contraste, acaban cohesionándose en un todo orgánico. En *Itsi-Bitsi* el contraste, la ruptura, el *décalage* no eliminan la organicidad del espectáculo, crean una diferencia de potencial que la catapulta a un nivel donde reaparece en términos de pura agresión sensorial.²⁹

El resultado de esta operación dramática es que una realidad esencialmente abismal nos llega impostada mediante una fiesta abigarrada de luz en la

cual la devastación baila con la máscara de la vitalidad desatada. En el fondo, este *décalage* entre contenido y forma es lo que da la espectáculo su forma decididamente "grotesca".

Itsi-Bitsi es la crónica de un carnaval vandálico en el que la actriz resucita los espectros de su imaginario para hacerles bailar recuerdos autobiográficos sobre las ruinas de una generación diezmada. El Trickster revive el suicidio de Eik, el ángel de la danza se ensaña con sus venas destrozadas, el chamán es arrasado por el huracán blanco de la droga y Katrin despliega su voz alirrotada en un inmenso desesperado de detener la carrera de una generación que corre desbocada hacia el abismo. Realidad y ficción se infiltran la una en la otra convirtiendo la memoria de la actriz en una especie de guñol apocalíptico.

La guitarra que presidía, enigmática, el inicio del espectáculo era, en realidad, la Caja de Pandora. De hecho, los años 60 fueron esto: la época en que, inesperadamente, una guitarra se convirtió en la Caja de Pandora.

La misma mezcla de potencia tónica y estallido luminoso es lo que se desprende del nivel biológico del espectáculo, el determinado por la presencia escénica de la actriz.

Esta combinación crea el espejismo de unas figuras preñadas de vertigo que, en los casos extremos, parecen barridas por el espasmo delirante de la furia. Sin embargo esto es algo que no tiene nada que ver con su psicología ni tan siquiera con el contenido narrativo de las escenas, sino con el torrente de energía que relampaguea en sus venas fosforescentes. Detrás del chamán, el Trickster, la figura vestida de negro, Katrin y el ángel de

²⁷ Eugenio Barba: *Carta a Aramis*, texto para el programa de mano de *Itsi-Bitsi*. Este texto ha sido incluido en *Lacanoa de papel* (*Op. Cit.*, p. 211) con el título "Sólo la acción está viva, pero sólo la palabra permanece"

²⁸ (Traduzco del francés) Vsevolod Meyerhold: "Le théâtre de foir", *Ecrits sur le théâtre*, tome 1 (1891-1917) La Cité-l'Age d'Homme, Lausanne, 1973, p. 200.

²⁹ Es muy revelador, y en cierta forma confirma la aproximación de Barba a Meyerhold, el hecho de que la obra de ambos directores trasluzca una obsesión común por lo que a la dramaturgia se refiere: la necesidad ineludible de movilizar la sensibilidad del espectador para despertar y mantener su atención lo cual dará pie, en un segundo momento, a una posible reflexión. "El teatro de la convención", "el grotesco", "la pre-actuación" (*Predigra*) e incluso la "biomecánica" son varias estrategias del director ruso que, en parte, responden a esta obsesión. La respuesta personal de Barba a esta cuestión es la Antropología Teatral, especialmente el estudio de lo que él llama la "pre-expresividad".

la danza se yergue siempre la imagen de una mujer que, sobre la escena, actúa rozada por el ímpetu y la embriaguez vital de la bacante.

Pero, cuidado, sería un error dejarse engañar por esta impresión externa; el *pathos* trágico y alienante, esta imagen de hiena diabólica que Iben Nagel Rasmussen a menudo exhibe sobre la escena, es el *efecto* que se desprende de unos mecanismos técnicos muy precisos que la actriz pone en funcionamiento para modelar su energía.

El trabajo técnico de Iben Nagel Rasmussen se fundamenta en una obsesión capital: la auto-renovación de la energía. Su evolución individual como actriz se ha orientado hacia el intento de encontrar mecanismos productores de energía. En el fondo, estos mecanismos se refieren siempre a un mismo principio de trabajo: utilizar una ruptura más o menos brusca de la acción para generar un contra-impulso que dispare una diferencia de potencial energético.

En el transcurso de su carrera la actriz se ha entrenado largamente para llegar a dominar esta mecánica energética basada en la ruptura y el contra-impulso. En el momento de construir sus partituras este dominio le permite controlar, con una gran precisión, la periodicidad y la violencia de las rupturas mediante las cuales regula, respectivamente, el caudal y la intensidad de la energía. Combinando y matizando estas dos posibilidades en toda su gama de registros la actriz danesa construye un sistema de desniveles muy perceptibles que utiliza para producir y a la vez modelar su energía. Hoy por hoy creo que toda la sabiduría técnica de Iben Nagel Rasmussen se refleja en el rigor, la agilidad y la eficacia con que ella es capaz de controlar los desniveles que le permiten, por decirlo de alguna forma, resquebrajar sus partituras para cargarlas de organicidad.

En este sentido *Itsi-Bitsi* ofrece una gama muy completa de partituras creadas mediante distintas variantes de esta mecánica energética. El *Trickster*, por ejemplo, está construido a base de enca-



denar pequeñas rupturas a gran velocidad. En la danza ejecutada sobre la caja las rupturas son más espaciadas pero también más incisivas. La escena de la visión del chamán nos proporciona un buen ejemplo de cómo las rupturas físicas pueden dialogar con las rupturas sonoras. En la escena en la que la actriz explica, bailando y cantando, la anécdota de la viejecita del autobús las rupturas son utilizadas para bloquear fugazmente las acciones en una situación de equilibrio precario. Finalmente, en la escena de Katrin la muda, la actriz utiliza las rupturas para sincopar una voz que, al no poder disponer de palabras, debe encontrar su emotividad en el ritmo de los sonidos que es capaz de producir. La escena de Katrin es un *tour de force* técnico porque nos muestra cómo en los resquicios de la voz puede levantarse, majestuosa, toda una ciudad llameante.

Con esto llegamos al final. Después de los gritos espeluznantes de Katrin, la actriz recupera su propia voz para na-

rrarnos brevemente el final de la escena: la captura y la ejecución de su personaje. Después se limita a decir de una manera seca y lacónica: "Eik murió a los veinticinco años en la India, en 1968."

Con esta frase cae el telón que cierra el espectáculo. Mientras los actores-músicos interpretan una versión muy lenta, desangrada, casi lúgubre, de "Blowing in the wind" la actriz se quita el vestido de su personaje, arregla un poco la escena y se pone un jersey blanco con el cual borra la esteta sombría del Ángel de las Tinieblas. Estamos en el otro lado del telón, pero el espectáculo todavía nos reserva la sorpresa de una coda inesperada; porque es ahí, entre bastidores, donde se desarrolla el final.

Detrás del telón hallamos quizás la única cosa vedada al mundo de la escena: las palabras de la actriz en toda su textualidad, desnudas de cualquier intención interpretativa, liberadas de técnica teatral. Sin esconder su desgaste, casi diríamos que apoyándose en su fati-

ga, Iben Nagel Rasmussen nos ofrece una especie de recapitulación final:

Desde que empecé a sentirme entera como actriz, perdí, aparentemente, la capacidad de usar las palabras ¿Era esta la condición para encontrar mi lengua? (...) Si Eik nos viese ¿lograría entrever la pequeña llama que intento proteger y que habla a través de las figuras que represento y que los otros llaman teatro?³⁰

A continuación vuelve una vez más a la muerte de Eik, ahora para imaginar sus últimos momentos en un rincón de la jungla donde escribió la carta de despedida, justo antes de engullir el veneno. Instantes después llegaba el momento fatal; abatido sobre la hierba por el mordisco del dolor, Eik contemplaba como el cielo, la tierra y los árboles volteaban huidizos hasta deshacerse en una rueda que se cernía sobre su caftán amarillo dispuesta a traspasarlo. Entonces veía alborear la imagen de una mujer a las puertas de la vejez que susurraba una canción sentada en la caja donde, poco antes, había bailado su destino de actriz.

Aquí aparecen superpuestos los tres elementos constitutivos del espectáculo, a saber: la realidad histórica de la actriz (su tiempo), su realidad personal y su realidad profesional. Se trata de una síntesis enigmática en la que se alean una imagen de crecimiento personal y otra de autodestrucción: una existencia realizada que es la última visión de una vida aciaga, segada en lo más pleno de su juventud; la actriz madura que ha culminado su florecimiento personal se yergue aureolada por la sombra amarillenta de un cadáver perdido en la jungla, ambas recortadas sobre las notas de un viejo himno de protesta ahora convertido en un suspiro claudicante, las cenizas volátiles de una utopía, el jadeo moribundo de una generación despeñada.

Lo más desconcertante es que el huracán del espectáculo no nos haya dejado detrás del telón una escena devastada, sino la entereza de esta actriz que ha sabido encontrar su lengua más allá de

las palabras. Resulta desconcertante y paradójico. El espectáculo se iniciaba con un nudo referido al argumento; ahora concluye con otro nudo, este relacionado con el tema. ¿Cómo hemos de interpretar esta especie de carnaval vandálico que es *Itsi-Bitsi*? ¿Qué se esconde en sus entrañas desgarradas?

En este caso, la llave reside en el programa de mano. Efectivamente, las últimas palabras de la actriz nos remiten inequívocamente a su texto *Las mudas del pasado*, que es una pieza fundamental para descifrar el espectáculo.

Si confrontamos la información que nos da el programa con la estructura del espectáculo descubriremos un hecho significativo. Antes hemos visto que el espectáculo ofrecía una trama autobiográfica en la que un relato personal aparecía contrapunteado por varios momentos/personajes de una trayectoria profesional. Pues bien, el programa de mano presenta la situación invertida: *alude* fragmentariamente a la historia de Iben y Eik (un texto corto de la actriz, una carta y dos poesías de Eik) y, en cambio, *explica* el sentido de la trayectoria profesional de la actriz en un texto bastante largo y detallado. Por lo que se refiere al peso argumental de las dos líneas narrativas que hay en juego, el programa y el espectáculo mantienen una relación dialéctica.

Sobre la escena la actriz introduce sus personajes y contextualiza las escenas que les hace representar para transmitir al espectador el sentido *objetivo*, aquello que los personajes representaban en los espectáculos de referencia; por el contrario, dice muy poca cosa de su valor *subjetivo*, aquello que los personajes han significado para ella. Y es precisamente esto lo que hallamos explicitado en el programa. *Las mudas del pasado* nos revela el hilo subterráneo que une los personajes de la actriz y, más allá de sus apariciones fugaces en la escena, los convierte en peldaños sólidamente trabados de un proceso de crecimiento individual. En el espectáculo el

chamán, el ángel de la danza, Kattrin, son destellos de tiniebla que alumbran furtivamente el alma de una mujer caminando hacia su plenitud humana.

Las mudas del pasado irisa el contrapunto del espectáculo con una ambivalencia encubierta: el aliento llameante de *pathos* apocalíptico con el que los personajes encienden la crónica autobiográfica de la actriz es, paralelamente, el eco de un proceso de creación personal. Cada uno de los personajes es una paradoja donde se dirime (y se invierte) el sentido del espectáculo. Estos nudos escénicos provocan, tanto en el plano de la concatenación como en el de la simultaneidad, una colisión de dos universos aparentemente irreconciliable: uno nos habla de destrucción, esterilidad, muerte; el otro, de crecimiento, fertilidad, vida. Partiendo del hito que es la muerte de Eik el cincel dramático de Barba agrieta el bloque del espectáculo para esculpir una fuga extática en la que se cruzan los coros de un *Dies irae* y una aleluya. El espectáculo narra en clave escénica el descenso a las cumbres.

La vitalidad creativa es siempre el efecto externo de una destrucción orgánica. Creo que el rigor del acto creativo se fundamenta en los riesgos y el dominio de este descenso a las cumbres.

En aquel capítulo de *Los hermanos Karamázov* en que Iván y Aliosha se descubren mutuamente sus mundos internos, el mediano de los Karamázov exclama:

¿Sabes qué me decía a mí mismo hace un momento? que si ya no tuviera fe en la vida, si dudara de una mujer amada y del orden universal, persuadido al contrario que todo no es más que un caos infernal y maldito; que si me poseyeran los horrores de la desilusión, incluso entonces querría vivir a pesar de todo. Después de haber probado la copa embrojada ¡ya no la quiero dejar hasta vaciarla!...

Y Aliosha, reflexivamente, observa: "He aquí lo que entreveo desde hace algún tiempo. La mitad de tu tarea está cumplida y ganada, Iván: amas la vida. Preocúpate de la segunda parte, es la

³⁰ Del texto del espectáculo, escena 13, *Final*.

salvación." y dado que Iván pregunta con curiosidad "¿En qué consiste esta segunda parte?", Aliosha concluye: "En resucitar a tus muertos que quizá todavía viven..."³¹ Creo que el espectáculo de Iben Nagel Rasmussen habla de esto; en el intervalo de una hora la actriz recorre, entrelazándolas, su primera y segunda parte.

Veo *Itsi-Bitsi* como una de aquellas danzas macabras de la Edad Media donde una realidad vital y festiva arraigaba en la experiencia del horror. El Trickster,

Eik, el chamán, los ídolos de los años 60, el ángel de la danza, Kattrin... antorchas espectrales que bailan por los senderos de una memoria huracanada en cuyo centro, dirigiendo la danza de los resucitados, cimbreo la voz de una actriz, un poco como si quisiera recordar aquel verso de Gwendolin Brooks:

"Aprende a florecer en el rugido y el azote del huracán."

¿Puede un solo verso encerrar el testamento de toda una trayectoria profesional?

so lírico, erótico; del lenguaje un poco adusto del libro de *Judith*, al lenguaje preciosista de *El cantar de los cantares*; de la heroína bíblica enmascarada de justicia divina, a la mujer blanca abandona a la propia vulnerabilidad; de la feminidad que seduce, implacable, a la feminidad seducida. La mujer de *El castillo...* que parece disponerse a revelarnos su intimidad se articula como el reverso de Mr. Peanut mediante una serie de contraposiciones evidentes: personaje-actriz, masculino (si más no, por el vestido)-femenino, negro-blanco, gigante-muchacha, jocosidad-melancolía, ironía-ingenuidad... En *Itsi-Bitsi* la muerte de Eik, en lugar de dejar paso a un *flash-back* que narre un hito autobiográfico de la actriz, provoca un salto hacia adelante a la búsqueda de un hito profesional; ahí donde esperábamos vivencias personales, la actriz nos ofrece las vivencias de uno de sus personajes.

Es curioso: los tres espectáculos empiezan de una manera indirecta, diseñando una especie de máscara que en realidad es el opuesto complementario de aquello que se esconde en sus entrañas. A partir de esta especie de contrapulsión con el cual empieza el desarrollo, los tres espectáculos articulan el cuerpo central poniendo en juego su propia escritura. *Judith* lo hace mediante una serie de variaciones libres de un argumento claramente expuesto al inicio; *El castillo...* mediante una amalgama de materiales escénicos sin otro hilo argumental que la subjetividad creativa de la actriz; *Itsi-Bitsi* mediante el choque de dos historias de sentido contrario. *Judith* es una sonata, *El castillo...* un *lead*, *Itsi-Bitsi* una fuga.

La *coda* consiste en una recapitulación que cierra el espectáculo. *Judith* concluye con una *cadencia* colocada al principio y disfrazada de prólogo; *El castillo...* con un *silencio expresivo* que encierra en un vals todo el universo ficticio del espectáculo; *Itsi-Bitsi* con un *nudo* en el que se entrelazan la auto-destrucción y el florecimiento personal.

EL ROSTRO DE LA LUNA

"Es una tarea del director no permitir nunca que los actores sean sólo personajes."

Eugenio Barba

En los apartados precedentes hemos estudiado la escritura dramática que entrelazaba el argumento y la trama de cada uno de los espectáculos, lo cual nos ha permitido, en los tres casos, ensayar una formulación del tema. Una vez analizados uno por uno, es preciso valorar los espectáculos conjuntamente en el seno de una trilogía.

Por encima de su singularidad las tramas de los espectáculos analizados se estructuran mediante tres *patterns* dramáticos que llamaremos, respectivamente, *introito-desarrollo-coda*. Esta estructura no es argumental, subrayémoslo bien; es estrictamente dramática porque su progresión, tal como veremos, es independiente del contenido narrativo. Se trata de una estructura que articula la trama, pero no el argumento; esto quiere decir que no debemos identificarla con la tradicional partición argumental *planteamiento-nudo-desenlace*, sino con su *equivalente* dramático.

El *introito* consiste en la definición escénica de una situación inicial (generalmente muy relacionada con la información dada en el programa de mano) que fija la tonalidad escénica del espec-

táculo creando una serie de expectativas. En *Judith*, por ejemplo, el *introito* (escena 1) aporta el relato de la historia bíblica dándonos, en pocos minutos, todo el contenido argumental del espectáculo. En *El castillo de Holstebro* el *introito* —que se alarga hasta el momento en que empieza el monólogo de la mujer vestida de blanco— recrea un personaje (Mr. Peanut) y apenas tiene contenido narrativo. Finalmente, en *Itsi-Bitsi* el *introito* (escena 1-3) narra un hecho, la muerte de Eik, que coincide con el final del argumento. En cada caso la función dramática del *introito* es exactamente la misma, pero la forma que adquiere y el valor argumental que posee son completamente distintos.

El *desarrollo*, el cuerpo central que vertebra el espectáculo, consiste en un modelaje de la tonalidad y las expectativas definidas previamente. Este modelaje empieza siempre con una negación del *introito* destinada a crear una interrogante, una ruptura interna que deje el espectáculo en suspensión —abierto a todos los desarrollos posibles— y al espectador desconcertado. La segunda escena de *Judith* contradice punto por punto los ingredientes de la primera: en un abrir y cerrar de ojos hemos pasado de un universo épico, belicoso, a un univer-

³¹ (Traduzco del catalán) Fiodor Dostoievski: *Els germans Karamázov*, Club Editor, Barcelona, 1990, pp. 263-264.



POUL OSTBERGARD

Al margen de su contenido narrativo, el universo de cada espectáculo nace de la relación interna que se establece entre el *introito*, el *desarrollo* y la *coda*. *Judith* es un universo dramático porque parte de una realidad perfectamente estable (la heroína bíblica) y la somete a la acción conflictiva de un contrario (la mujer blanca); la cadencia final resuelve el conflicto aportando la imagen de una mujer que ha recuperado su centro a costa de purgar su amor. *El castillo...* es un universo lírico porque el conflicto entre actriz y personaje es ficticio; el personaje acaba revelándose como la sombra de la actriz, el símbolo de su mundo íntimo y subterráneo. *Itsi-Bitsi* es un universo trágico porque el conflicto entre las dos historias queda abierto, sigue sangrando en la paradoja final: crecer a través de la autodestrucción.³²

Los tres argumentos dramáticos se reflejan y tienen su máxima expresión en la imagen que cierra el espectáculo. En *Judith* es una mujer reconciliada con ella misma (drama), en *El castillo...* una mujer abandonada a su propia sombra (lírica), en *Itsi-Bitsi* una mujer que ha quemado su energía vital para hacerla florecer (tragedia). Correlativamente con estas tres imágenes, cada espectáculo

tiene un punto de llegada distinto: en *Judith* es la conciencia de la actriz, en *El castillo...* el personaje, en *Itsi-Bitsi* el azote de la vitalidad creativa.

Hasta aquí hemos analizado el esqueleto dramático desde el punto de vista de el director. Sin embargo, en la trilogía las actrices logran sobreponerse a sus personajes y a su director para hacer oír su propia voz. No es una casualidad que los tres espectáculos terminen con la imagen de una mujer que debemos identificar inequívocamente con la actriz en cuestión. Por ello, resulta imprescindible que intentemos analizar, también desde el punto de vista de la actriz, el esqueleto dramático que hemos propuesto.

En la esfera del actor los tres *patterns* dramáticos que vertebran la trilogía parecen adquirir resonancias espaciales relacionadas con el antes, el durante y el después del juego escénico. El *introito* evoca el *proscenio*; *Judith*, Mr. Peanut y los años 60 son las respectivas máscaras con las cuales las actrices salen al en-

cuentro del espectador antes de que se levante el telón. El *desarrollo* evoca la *escena propiamente dicha*. El mecanismo interpretativo de las actrices consiste en "jugar" con sus máscaras para dejar entrever algo más; en *Judith* es el halo de un autorretrato filtrado a través de un personaje bien anclado en la tradición; en *El castillo...* es el eco de una confesión filtrada a través del silencio; en *Itsi-Bitsi* es la sombra de un testamento filtrado a través de una trayectoria profesional. Esta especie de trasfondo que gravita en el *desarrollo* del espectáculo se hace efectivo en la *coda*.

En la *coda* la actriz aparece ella misma para hablar, en primera persona, de su realidad profesional, en *Judith* de una manera alusiva, en *El castillo...* de una manera poética, en *Itsi-Bitsi* de una manera explícita. Vistos en conjunto, más allá de sus respectivos universos de ficción, estos espectáculos son una reflexión sobre el trasfondo humano que esconde el oficio de actor. La *coda* evoca el camarín, el espacio íntimo donde la actriz se reencuentra con ella misma y obtiene la perspectiva necesaria para valorar los logros personales de una larga trayectoria profesional. Creo que es aquí, en el hecho de dejarnos penetrar en el camarín del actor, donde la trilogía del Odin Teatret halla definitivamente su identidad.

Para captar adecuadamente la reflexión que las tres actrices hacen sobre su profesión es preciso que nos fijemos en la manera que cada una de ellas tiene de "jugar" con su máscara teatral. Efectivamente, el juego escénico de los tres espectáculos visualiza la relación de la actriz con su personaje. En *Judith*, por ejemplo, Roberta Carreri actúa *delante* de su personaje; la heroína bíblica aparece en el fondo en forma de silueta que dobla a la actriz, como si la realidad hubiese girado sobre sí misma invirtiendo

³² Utilizo los conceptos de drama y tragedia tal como los define Eugenio Trias en su libro *Drama e identidad* (Barral Editores, Barcelona, 1974). Según el filósofo español, ambos conceptos implican un viaje metafórico que viene dado por un conflicto, una pérdida del centro de gravedad. Lo que los diferencia, sin embargo, es que en el caso del drama siempre hay un retorno al hogar, una recuperación del centro, mientras que en el caso de la tragedia el viajero queda definitivamente extraviado más allá de los límites que constituyen al sujeto.

los lugares del mecanismo interpretativo. Hay un fragmento en el espectáculo que parece sintetizar esta relación subvertida; es aquel momento en que la "mujer blanca" ve la silueta del personaje a su espalda y exclama sorprendida: "Una sombra / toda la desgracia del mundo / y mi amor encima / como una bestia desnuda". En *El castillo...* Julia Varley actúa *al lado* de su personaje para concederle autonomía e, incluso, preeminencia sobre ella misma; la escena del vals expresa maravillosamente este reconocimiento. En *Itsi-Bitsi* la actriz actúa *detrás* de sus personajes. Durante todo el espectáculo ella nos muestra sucesivamente el acto de enmascararse que la lleva a desaparecer detrás de sus personajes y el acto de revelarse que la hace salir de ellos para hablar en primera persona; estas dos actitudes contradictorias se superponen hallando su síntesis en la escena del ángel de la danza, en la que por breves momentos, el personaje se convierte en una fantasmagoría que deja transparentar, aumentada, la subjetividad de la actriz que lo manipula.

Estas relaciones nos permiten extrapolar las funciones que los personajes parecen adquirir en el contexto de cada uno de espectáculos; en *Judith* el personaje funciona como un *doble* que protege la subjetividad de la actriz, en *El castillo...* como una *alteridad* que canaliza esta subjetividad, en *Itsi-Bitsi* como una *máscara* que la imposita y la dilata.

Finalmente, en el camarín y a la luz de lo que han mostrado anteriormente, las actrices intentan definir, cada una a su manera, la naturaleza del personaje teatral. Para Roberta Carreri el personaje parece ser espacio de conciencia, lugar de reencuentro con uno mismo, una especie de paisaje interior bien conocido que uno puede recorrer con seguridad. Para Julia Varley, en cambio, el personaje parece ser más bien el espacio del alma, el lugar donde uno puede perderse y abandonarse en las profundidades ignotas de la propia subjetividad, una especie de *sombra* subterránea. Para Iben Nagel Rasmussen el personaje es

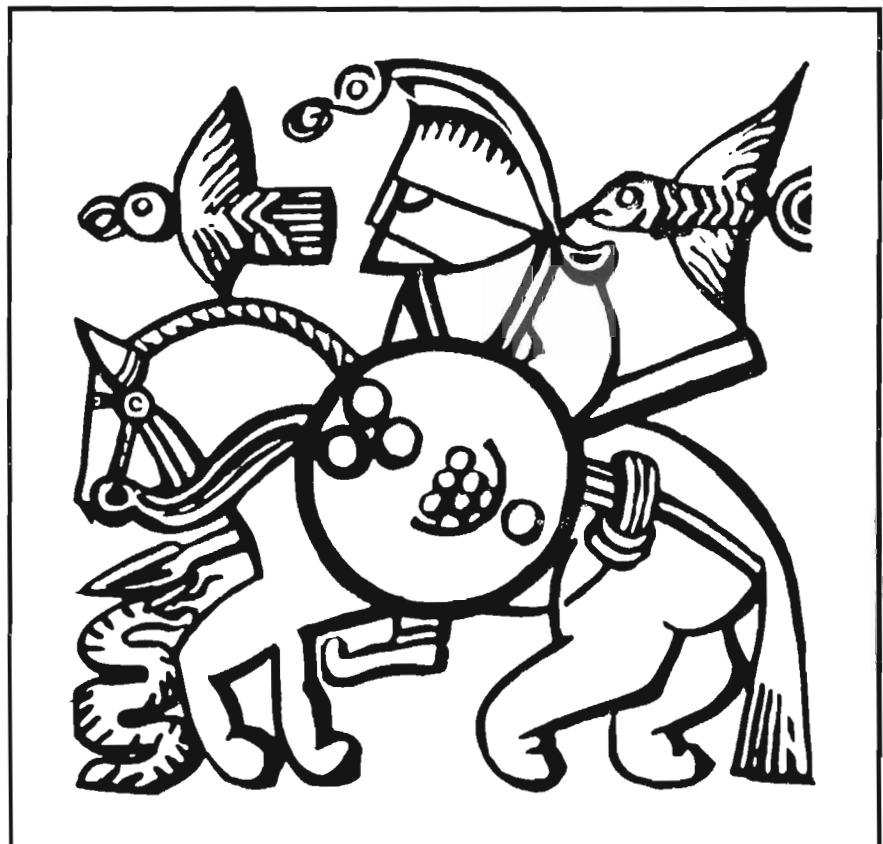
espacio de consunción y crecimiento, una *llama* que consume la vitalidad para hacerla productiva.

Creo que la trilogía del Odin Teatret es una reflexión sobre la fuerza que corren y crepitan en las profundidades de la ficción, sobre la frontera que separa, pero al mismo tiempo une, el teatro y la verdad, la apariencia y la esencia. Estos tres espectáculos tan sencillos a primera vista nos muestran de una manera bien gráfica cómo la ficción puede convertirse en la búsqueda de una identidad y el teatro en el ejercicio de una libertad individual.

La dramaturgia de la trilogía consiste en una dialéctica, una sarta de contradicciones y paradojas que Barba llama "nudos escénicos". Articulados mediante estos nudos los espectáculos de la trilogía recrean sobre la escena una realidad en la que las cosas bailan un vals con su sombra; no se trata de una realidad inerte, estable, sino de una realidad dinámica, donde todo se afirma, se dila-

ta y finalmente emerge puesto-en-visión a través de su contrario.

La lección implícita en esta dramaturgia podría ser formulada de este modo: lo que los antiguos llamaban la *essentia*, la *substantia*, no existe por sí sola; por sí misma sólo existe la mutación, es decir una dinámica de contrarios. La *substantia* (literalmente: lo que está debajo) es el opuesto complementario. Por esto es necesario hacer como los actores de la Opera de Pekín: encaminarse siempre en la dirección contraria a la realmente escogida. Empezar por el opuesto—revelar y hacer vivir todas las cosas a través de su negación— me parece la idea fundamental que subyace en la dramaturgia de la trilogía. Aquí la negación no se utiliza para destruir, sino para construir el alma de las cosas, para llenarlas de espíritu, de una vida interna que les dé un peso específico más allá de su apariencia cambiante y fugaz. Circulando por los repliegues y escondrijos de la trilogía la negación abandona su *status*



tradicional de principio nihilista para convertirse en lo contrario: un *principio esencial*, de mutación e identidad.

La identidad del hombre no consiste en la imagen estable de sí mismo que construye recorriendo y articulando la realidad con aquella pequeña parte de la memoria que llamamos conciencia. La identidad del hombre reside en los procesos creativos, las heridas, los anhelos, las nostalgias, los deseos, los impulsos ciegos que enturbian, rehacen y modelan constantemente esta imagen. El hombre tiene su identidad en el *dorso*. Barba la llama "la parte Odín que permanece agazapada en nuestra oscuridad", "el otro escondido en nosotros" o también "aquella parte de nosotros que vive en el exilio". Es lo mismo, siempre hay una correlación entre negación e identidad porque esta surge y se cristaliza mediante una transgresión.

El teatro es el lugar de la ficción por excelencia, el espacio donde las cosas funden el lastre de su sustancia para adquirir una apariencia arlequinada, voluble, vibrátil, brufida por el trueque y la fugacidad. Pero, precisamente por esto, el teatro puede convertirse en el *dorso*, en la negación fundamental, en la transgresión necesaria para descender al lugar de la identidad, necesaria para hacer resonar en el corazón de cada cosa el eco de su opuesto complementario.

Antes que nada —decía Erasmo de Rotterdam— es cosa sabida que todas las realidades humanas tienen, como los Silenos de Alcibíades, dos aspectos bien diferentes. De esta forma, lo que a simple vista, como se suele decir, es muerte, si miráis dentro es vida; y, al contrario, lo que parece vida es muerte; la belleza esconde la fealdad; la opulencia, la miseria; la infamia, la gloria; la sabiduría, la ignorancia; la fuerza, la debilidad; la nobleza, la vileza; la alegría, la tristeza; la prosperidad, la desdicha; la amistad, el odio; el remedio, el veneno; en una palabra, todo lo encontraréis cambiando si abris el Sileno.³³

He aquí lo que hace Barba con su teatro: abrir el Sileno, revelar la realidad

humana que subyace bajo esa cáscara que es la *realidad*. Sus espectáculos utilizan la realidad dialécticamente, para desenmascararla. No se trata de espectáculos realistas, pero sí de espectáculos profundamente reales: niegan la *realidad* para poner-en-visión el alma de lo real.

En los espectáculos de la trilogía la *realidad* aparece vestida en todo su esplendor aparental, arlequinada con un traje de escamas relucientes y multicolores. Estos espectáculos albergan en su simplicidad falaz el fasto, la dilatación vital y la voluptuosidad de un suntuoso baile de máscaras. Pero este baile no es sólo un ejercicio lúdico y frívolo; en sus entrañas esconde también una alquimia secreta destinada a desencajar ligeramente la *realidad* para hacerla deslizante. Hechizada por la música y la embriaguez sensorial del baile, la mirada de cada espectador circulará por esta realidad trocada hallando inesperadamente las fallas y los desniveles que le permitirán entrever el reflejo de su fundamento.

Pero lo que caracteriza la trilogía es que, esta vez, las actrices han hecho algo muy parecido a lo que ha hecho su director: han retomado materiales, personajes que yacían adormecidos en algún baúl del teatro, no para interpretarlos de nuevo, sino para mostrarlos deslizados, sin esconder que sólo son máscaras, muñecos, ficciones, cables fosforescentes por donde ellas han hecho pasar la electricidad que ha alumbrado su ser. Creo que estos tres espectáculos son un murmullo cálido y sincero con el cual las actrices intentan agradecer a sus personajes el pasaje vital que les han ofrecido, la identidad que les han dado.

El hecho de fingir, esa dependencia que el hombre adquiere al mismo tiempo que su libertad, tiene también los dos aspectos bien diferentes que Erasmo reconocía en todas las realidades huma-

nas: es una evasión lúdica, pero al mismo tiempo es un canal privilegiado para buscar, acercarse y hallar el átomo de verdad que arde capturado en las redes de nuestra alma y que, a veces, tintinea, fugaz, en un desliz de realidad. La dualidad de la ficción, este es el tema de la trilogía del Odin Teatret. Pero, cuidado, esta dualidad pertenece también al espectador, porque en el fondo es su mirada la que crea el espectáculo.

Cada vez que veo *Judith, El castillo de Holstebro e Itsi-Bitsi* es como si un parpadeo de la realidad me revelase un doble fondo secreto, escurridizo, enigmático: esa dualidad que convierte la ficción en la máscara lujuriente de la verdad. Esta noche escribía pensando en la trilogía del Odin. Judith, Mr. Peanut, los fantasmas de los años 60 tomaban mi soledad con coloraciones y reflejos furtivos. En el alma severa y helada de Judith danzaba, sensual, una yegua blanca llameante de celo; en las cuencas sardónicas de Mr. Peanut aleteaba la melancolía de una gaviota errante por la inmensidad del océano; en las guitarras mortíferas de los años 60 resonaban el graznido ronco y la voracidad vital de un cóndor disfrazado de actriz. Una yegua, una gaviota, un cóndor; tres ráfagas de luz que iluminaban, desde ángulos distintos, una misma realidad: la silueta de una actriz desmaquillándose para hacer brillar el propio rostro en el espejo y la soledad apacible del camarín.

Pero este rostro que brillaba en el espejo de la trilogía ¿era el rostro de la actriz o aquella parte de mí mismo que vive en el exilio?

Creo que el resplandor incierto que espejeaba en esos espectáculos era el rostro de la luna. "Nos sentimos atraídos por las verdades que buscamos —dice Barba—, como, en la noche, nuestros ojos lo están por la luna que, sin embargo, no brilla con luz propia y tiene una cara oculta".³⁴ ♦

³³ (Traducción del catalán) Erasmo de Rotterdam: *Elogi de la follia*, (capítulo XXIX), Ediciones 62, Barcelona, 1982, p. 54.

³⁴ Eugenio Barba: "Raíces y hojas", *Más allá de las islas flotantes*, Gaceta Editorial, México, 1986, p. 272 (cito con algunas variaciones).